BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E TELEVISIVI

Prospettiva su Disney

I festival dell'estate

Articoli, note e rubriche di: *AUTERA: BERTIERI, CHITI, FROSALI, GOBETTI, LAURA, PESCE, RONDOLINO, VERDONE, VISCIDI, ZANOTTO.*

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA
ANNO XXVIII - NUMERO 7-8-9 - LUGLIO-AGOSTO-SETTEMBRE 1967

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO IV

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici e televisivi

Anno XXVII - n. 7-8-9

luglio-agosto settembre 1967

Direttore

FLORIS L. AMMANNATI

Condirettore responsabile

LEONARDO FIORAVANTI

Redattore capo

ERNESTO G. LAURA

Direzione e Redazione

Roma, via Tuscolana 1524, tel. 740046 (4 linee urb.).

Amministrazione

Edizioni di Bianco e Nero, Via Antonio Musa 15, Roma, 00161, tel. 858.030-863.944 - c/c postale n. 1/48668.

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione n. 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia Visigalli-Pasetti arti grafiche - Roma - Distribuzione esclusiva: Commissionaria Editori S.p.A., Torino, via Brofferio 3.

Cinema e Università: bandito il primo concorso per la cattedra di storia e critica del cinema

Dando notizia delle prime libere docenze concesse in Università italiane a studiosi di cinema, ribadivamo tempo fa come fosse adesso necessario passare al vero inserimento degli studi cinematografici negli atenei del nostro Paese, che non può avvenire se non mediante regolari cattedre affidate per concorso a professori ordinari, cioè a pieno titolo.

Apprendiamo ora con piacere che questa fase più impegnativa si sta aprendo. È stato infatti bandito il primo concorso in Italia per professori ordinari di storia e critica del cinema. Come è noto, a differenza della libera docenza, il concorso non comporta esami né scritti né orali: vi si partecipa per titoli, che non sono rigidi, dato che si tende in ogni modo ad acquisire all'insegnamento una personalità scientifica di rilievo (in altre parole, a rigor di termine non è necessario possedere già la libera docenza e nemmeno la laurea, mentre bisogna produrre pubblicazioni di indiscussa autorità).

La commissione giudicante è nominata dal Ministero della Pubblica Istruzione, ma i cinque giudici risultano da una libera votazione fra tutti i professori italiani delle Facoltà letterarie. Sono risultati eletti:

1) Carlo Ludovico Ragghianti (170 voti);

2) Armando Plebe (169);

3) Giulio Carlo Argan (164);

4) Pietro Prini (144);

5) Giuseppe Flores D'Arcais (121).

Sesto segue, come eventuale supplente, Carlo Bo.

Mentre già cominciano ad uscire i primi laureati nella nuova materia, l'esistenza di cattedre regolari consentirà un raccordo più organico fra la specializzazione cinematografica e l'ateneo e dunque una maggiore possibilità di approfondimento delle ricerche, per le quali sempre meglio dovranno essere reperiti mezzi adeguati (cineteca, biblioteca, moviola, sala di proiezione, ecc.). Benché il concorso venga bandito, secondo l'uso, per ricoprire la cattedra di una Università ben determinata, il secondo e il terzo in graduatoria fra i vincitori potranno egualmente essere chiamati in ruolo ordinario da altri atenei.

Il Centro Sperimentale di Cinematografia segue con particolare soddisfazione l'evolversi della situazione relativa all'insegnamento del cinema nelle Università, ricordando che la prima cattedra, e sia pure per incarico, istituita nel nostro Paese in materia, quella di Pisa, nacque da una convenzione fra quell'illustre ateneo e il Centro stesso, così come da un accordo fra il Centro e l'Università di Roma ha tratto vita negli ultimi dieci anni il corso libero annuale di filmologia che si tiene nella Facoltà di Magistero di quest'ultima Università.

Il bando di concorso del C. S. C. per il biennio 1967-69

Il *Centro Sperimentale di Cinematografia* mette a concorso per il Biennio Accademico 1967-69, i seguenti posti per allievi italiani nei sottoindicati Corsi di cinema e televisione:

Corso di *Regìa*: 4 posti;
Corso di *Recitazione*: 20 posti;
Corso di *Direzione di produzione*: 4 posti;
Corso di *Ripresa cinematografica*: 4 posti;
Corso di *Registrazione del suono*: 4 posti;
Corso di *Scenografia*: 4 posti;
Corso di *Costume*: 4 posti.

Per l'ammissione ai singoli concorsi occorre il possesso dei seguenti titoli:

— Diploma di laurea, per il Corso di *Regìa*;

— Diploma di Istituto di istruzione secondaria di primo grado (Licenza media o titolo equipollente), per il Corso di *Recitazione*;

— Diploma di laurea, o di Maturità classica o scientifica, o di Abilitazione tecnica (Ragioneria) per il Corso di *Direzione di produzione*;

— Diploma di Abilitazione tecnica, o di Maturità classica, scientifica o artistica, per il Corso di *Ripresa cinematografica*;

— Diploma di laurea in Ingegneria elettrotecnica o Diploma di abilitazione tecnica industriale (Radiotecnica) per il Corso di *Registrazione del suono*;

— Diploma di laurea in Architettura, o di Accademia di Belle Arti, o di Maturità artistica, per il Corso di *Scenografia*;

— Diploma di Accademia di Belle Arti, o di Maturità artistica, o di Istituto d'Arte, per il Corso di *Costume*.

Per le sezioni di Ripresa cinematografica, Registrazione del suono e Direzione di produzione sarà ritenuto valido anche il diploma rilasciato dall'Istituto Professionale di Stato per la Cinematografia e la Televisione.

Gli aspiranti devono aver compiuto, alla data del 25 settembre 1967, i venti anni di età e non aver superato i ventotto; per gli aspiranti attori, i limiti di età sono da diciotto a ventiquattro anni e per le aspiranti attrici da sedici a ventiquattro anni.

I concorrenti devono dichiarare nella domanda di ammissione al concorso:
— data e luogo di nascita;
— il possesso della cittadinanza italiana;
— le eventuali condanne penali riportate;
— il titolo di studio;
— la posizione nei riguardi degli obblighi militari;
— di essere di sana e robusta costituzione fisica;
— di avere la possibilità di vivere a proprie spese a Roma per la durata dei corsi indipendentemente dalla eventuale assegnazione di borse di studio previste dal penultimo comma del presente bando.

Gli aspiranti al Corso di *Regìa* dovranno inviare, assieme alla domanda, una sceneggiatura per un cortometraggio a soggetto, e un saggio critico, non inferiore alle dieci pagine dattiloscritte, sulla tecnica di lavoro o sul mondo artistico di un regista italiano o straniero; gli aspiranti al Corso di *Recitazione* dovranno inviare una serie di fotografie *senza ritocco* di cui una a mezzo busto, una a figura intera, una in costume da bagno e una di profilo (formato non inferiore al 13 x 18); gli aspiranti al Corso di *Ripresa cinematografica* dovranno inviare una serie di dieci fotografie a soggetto libero, di formato non inferiore al 13 x 18, fornite di particolari qualità tecniche; gli aspiranti al Corso di *Scenografia* dovranno inviare due bozzetti e due progetti di scene; gli aspiranti al Corso di *Costume* dovranno inviare dieci bozzetti di costumi.

Le domande (in carta da bollo da L. 400) dovranno essere inoltrate alla *Direzione del Centro Sperimentale di Cinematografia, via Tuscolana, 1524 - 00173 Roma,* entro il 25 settembre 1967, *accompagnate dal modulo unito al presente bando, debitamente compilato e da una fotografia, formato tessera, occorrente per l'identificazione del candidato. La data del 25 settembre è improrogabile.*

Le domande pervenute entro il 25 settembre 1967 saranno vagliate da una Commissione di preselezione, la quale ammetterà agli esami solo quei candidati che — *a suo insindacabile giudizio* — riterrà forniti del minimo di requisiti. I candidati che avranno superato la pre-selezione saranno convocati per sostenere gli esami di concorso, come da programma allegato. Gli esami hanno luogo durante il mese di ottobre. Al termine degli esami verrà compilata una graduatoria degli *idonei*, comprendente quei candidati che avranno superato favorevolmente le prove. I primi tra gli idonei, fino a copertura del numero dei posti messi a concorso, verranno proclamati *vincitori* e ammessi alla frequenza al Centro. Nel caso di rinuncia, o di allontanamento dal Centro entro un mese dall'inizio delle lezioni, di uno o più candidati vincitori, subentreranno i candidati idonei non vincitori, nell'ordine della graduatoria.

L'ammissione ai corsi è subordinata all'esito di un esame medico effettuato da un sanitario del Centro che dovrà attestare la piena idoneità fisica dei candidati vincitori al lavoro professionale e alla applicazione in *tutte* le materie d'insegnamento, e particolarmente — per i candidati alla sezione di *Recitazione* — nella *Danza* e l'*Educazione fisica.*

I concorrenti *vincitori* dovranno presentare prima dell'inizio dell'anno accademico, sotto pena di decadenza dal diritto all'ammissione al Centro:

1) Certificato di nascita;

2) Certificato di cittadinanza italiana (non anteriore a 3 mesi);

3) Certificato generale penale (non anteriore a 3 mesi);

4) Certificato di buona condotta (non anteriore a 3 mesi);

5) Certificato di sana e robusta costituzione fisica (non anteriore a 3 mesi) rilasciato da un Ufficiale Sanitario;

6) Titolo di studio;

7) Atto di assenso di chi esercita la patria potestà, per i minorenni.

Al momento della immatricolazione i concorrenti vincitori dovranno versare, a titolo di deposito, la somma di L. 20.000 (ventimila) per eventuali danni che potranno arrecare agli impianti e alle attrezzature del Centro. Detta somma verrà restituita alla fine del biennio. *Fino a quando non avranno effettuato detto versamento i candidati vincitori non saranno ammessi alla frequenza delle lezioni.* I candidati ammessi al Corso di *Recitazione* dovranno provvedere all'acquisto dei costumi di danza e di educazione fisica.

I corsi hanno la durata di due anni e comprendono lezioni teoriche ed esercitazioni pratiche tanto nel settore cinematografico che in quello televisivo. L'anno accademico ha inizio nel mese di novembre e termina nel successivo mese di giugno. Alla fine del primo quadrimestre di ciascun anno accademico il Consiglio di corso effettua gli scrutinii di merito e redige nuove graduatorie sulla cui base gli organi direttivi del Centro procedono all'esclusione dall'ulteriore frequenza gli allievi che abbiano dimostrato insufficienza di attitudini o di profitto. Al termine del primo anno di studi gli allievi debbono sostenere esami in tutte le materie del corso per ottenere l'ammissione al secondo anno. Agli allievi della sezione di *Regìa* potrà essere chiesto di realizzare un cortometraggio, sotto la guida degli Insegnanti, al quale collaboreranno gli allievi delle altre sezioni. Al termine del secondo anno gli allievi sosterranno ulteriori esami, oltre a presentare e discutere una tesi scritta, per il conseguimento del diploma. Agli allievi della sezione di *Regìa* potrà esser chiesto di realizzare una esercitazione televisiva e un cortometraggio cinematografico, al quale collaboreranno gli allievi delle altre sezioni.

La frequenza dei Corsi è gratuita. È *obbligatoria* la frequenza quotidiana alle lezioni, le quali hanno normalmente luogo dalle ore 9 alle ore 16,30. Ogni assenza dovrà essere giustificata per iscritto con documentazione ritenuta valida dalla Direzione dell'Istituto. Gli allievi che effettuino un numero di assenze particolarmente elevato saranno esclusi dalla ulteriore frequenza dei corsi.

Dato l'orario delle lezioni, a tutti gli allievi, *che siano presenti in orario all'inizio giornaliero delle lezioni*, sarà fornito un regolare pasto gratuito presso la mensa dell'Istituto.

Gli organi direttivi del Centro possono procedere all'assegnazione di borse di studio, il cui importo è di L. 60.000 mensili per gli allievi non residenti in Roma e di L. 30.000 mensili per quelli residenti in Roma. L'assegnazione delle borse viene fatta sulla base di graduatorie di merito ed è subordinata all'accertamento delle condizioni economiche dell'allievo. Essa è sottoposta ogni anno a revisione, dopo il primo quadrimestre di studi, in relazione alle nuove graduatorie redatte dal Consiglio dei Professori, e dopo gli esami di passaggio dal 1° al 2° anno.

Gli organi direttivi possono, in via eccezionale *e a proprio insindacabile giudizio*, su proposta motivata della Commissione di pre-selezione, consentire l'ammissione

agli esami anche ad aspiranti non provvisti del titolo di studio prescritto o che non rientrino nei limiti di età fissati, perché la Commissione stessa, sulla base della documentazione presentata, ritenga che essi possano supplire con particolari attitudini e preparazione alla mancanza dei requisiti suddetti.

Roma, 1° luglio 1967.

IL COMMISSARIO STRAORDINARIO
Nicola De Pirro

Regia

PROVE ORALI

1) *Letteratura italiana* (Informazione generale, con particolare approfondimento di almeno tre autori indicati dal candidato).

2) *Cultura generale* (Conversazione libera su argomenti di varia cultura, a scelta della Commissione).

3) *Estetica generale* (Lineamenti di storia del pensiero estetico, con particolare riferimento alle correnti contemporanee).

4) *Il linguaggio del film* (Elementi storici e applicazioni pratiche).

5) *Conversazione su film di particolare rilievo artistico a scelta del candidato* (Notizie storiche e critiche).

PROVE SCRITTE (per i candidati che avranno superato le prove orali)

1) *Sceneggiatura desunta da un racconto o da un tema proposto dalla Commissione* (durata 5 ore).

2) *Analisi critica di un film indicato dalla Commissione e proiettato ai candidati prima dell'esame* (durata 4 ore).

Dopo aver esaminato gli elaborati la Commissione potrà — se lo riterrà opportuno — riconvocare i candidati, o alcuni di essi, per un colloquio supplementare.

Recitazione

PROVE ORALI

1) *Lettura di brani di opere narrative e teatrali a scelta della Commissione.*

2) *Ripetizione a memoria di almeno due brani, uno tratto da un testo teatrale e l'altro da una poesia, a scelta del candidato.*

3) *Nozioni di storia della letteratura e di storia del teatro.*

4) *Conversazione su film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

PROVA PRATICA (per i candidati che avranno superato le prove orali.

1) *Provino cinematografico.*

Direzione di Produzione

PROVE ORALI

1) *Nozioni di diritto pubblico e privato.*

2) *Nozioni di matematica e di contabilità.*

3) *Nozioni sull'organizzazione della produzione cinematografica.*

4) *Conversazione su film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

Ripresa cinematografica

PROVE ORALI

1) *Ottica, con particolare riguardo all'ottica fotografica.*

2) *Chimica, con particolare riguardo al processo fotografico.*

3) *Matematica* (algebra e trigonometria).

4) *Commento e discussione tecnica sui saggi fotografici presentati.*

5) *Conversazione su film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

PROVA PRATICA (per i candidati che avranno superato le prove orali)

1) *Esercitazione di illuminazione, o di ripresa fotografica o di ripresa cinematografica, su tema indicato dalla Commissione.*

Registrazione del suono

PROVE ORALI

1) *Acustica generale, fisiologica e musicale.*

2) *Elettrotecnica, Radiotecnica, Elettroacustica.*

3) *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

Scenografia

PROVE GRAFICHE

1) *Progetto di primo grado ex tempore su tema fissato dalla Commissione* (durata 8 ore).

2) *Sviluppo geometrico delle piante 1:50 e sezioni 1:20* (durata o ore).

3) *Bozzetto a tempera o ad acquarello* (durata 8 ore).

PROVE ORALI

1) *Commento e discussione sui lavori realizzati.*

2) *Storia dell'arte, con particolare riferimento alla scenografia teatrale e cinematografica.*

3) *Conversazione su film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

Costume

PROVE GRAFICHE

1) *Esecuzione di bozzetti di costume su tema fissato dalla Commissione* (durata 12 ore in due giorni).

PROVE ORALI

1) *Commento e discussione sui lavori realizzati.*

2) *Storia dell'arte, con particolare riferimento al costume teatrale e cinematografico.*

3) *Conversazione su film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

Vol. III (tomo I e tomo II): SCRITTI STORICI E CRITICI

a cura di **Leonardo Autera**

Panorami delle varie cinematografie - Correnti e generi - Analisi comparate: film e testo letterario - Rassegne critiche della Mostra di Venezia dal 1937 al 1942 - Analisi strutturali dei più importanti film dell'epoca e del passato - Recensioni.

Saggi e critiche sono di J. Comin, E. Cecchi, G. Viazzi, U. Casiraghi, R. Paolella, L. Bianconi, F. Pasinetti, A. Pietrangeli, D. Purificato, P. P. Trompeo, L. Chiarini, U. Barbaro, M. Praz, R. May, G. Paolucci, G. Puccini, E. Fulchignoni, F. Pertile, E. Cancellieri, V. Bonajuto, G. Usellini, G. Guerrasio, R. Mariani, V. Bartoccioni, G. Tucci, V. Marinucci, U. De Franciscis, M. Verdone, A. Magli, W. Dirani, G. De Santis, M. Antonioni, V. N. Novarese, A. Valente, R. Assunto, M. Mida, ecc.

Vol. IV: SCENEGGIATURE

a cura di **Leonardo Autera**

Sceneggiature originali: *La kermesse héroïque, Un chien andalou, Ettore Fieramosca, Via delle Cinque Lune, Gelosia.*

Sceneggiature desunte dal montaggio: *L'histoire d'un Pierrot, I proscritti, Variété, A nous la liberté.*

Frammenti di sceneggiature italiane del 1920 e saggi di sceneggiature italiane dell'epoca *(Scipione l'Africano, La peccatrice, Piccolo mondo antico, Addio giovinezza, Alfa Tau, Bengasi, La bella addormentata).*

In « Appendice » due « spunti per film » di Michelangelo Antonioni e Mario Praz.

Vol. V: INDICI

Repertorio dei titoli di film e nomi di registi citati nei quattro volumi.

Ogni volume, di circa 800 pagg. (per complessive 4204 pagg.) e di formato 13,7×23, è rilegato in tela con sopracoperta. Costo dell'intera opera (indivisibile) L. 40.000

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

Immagine ed interpretazione della realtà

di FIORENZO VISCIDI

Nell'intento di stabilire una sempre più stretta collaborazione fra la cultura e critica cinematografica e il mondo accademico italiano che va inserendo il cinema fra i suoi oggetti di studio, siamo lieti che inizi con questo saggio la sua collaborazione alla nostra rivista il prof. Fiorenzo Viscidi. Autore di un volume intitolato « Ricerche sull'uomo come essere unitario », in cui sulla base di una visione filosofica tomista affaccia il concetto di « vivibilità » che anima i suoi studi, egli è libero docente di filosofia teoretica all'Università di Padova, dove da alcuni anni tiene per incarico la cattedra di storia della filosofia.

Il discorso intorno all'immagine ed alle immagini sembra trovare oggi una particolare rilevanza ed un tipo di giustificazione critica una volta che si riconosca che la civiltà contemporanea — o almeno le manifestazioni più rilevabili e macroscopiche di essa — ha assunto certi modelli, tipi, strutture e complessi di immagini come facenti parte di un nuovo modo di vivere. La problematica dunque non sembra rivolgersi all'immagine ed alle immagini come tali, anche se necessariamente da alcuni concetti-base deve pur procedere, ma ad una dimensione contemporanea del vivere, nella quale la rilevanza di *più* immagini nel contesto comune del vivere ha aperto nuove e spesso impensate vie del comportamento umano.

Dai cartelloni pubblicitari, dai fumetti e dai giornali illustrati, al cinema ed alla televisione soprattutto (i quali ultimi contemperano più direttamente l'aspetto del movimento e quindi, in una specie di riproduzione e riproducibilità del reale, offrono una più vicina ed adeguata funzione di vicinanza con lo stesso processo generale del

vivere), le immagini ci vengono poste continuamente davanti, limitando spesso e condizionando una libera scelta, per cui esse più che « porsi », spesso, ci vengono imposte; ci si fanno vedere e siamo invogliati a vederle, nello sfruttamento di una naturale aspirazione dell'uomo a vedere, nello sfruttamento di alcuni desideri « visivi » e di « visualizzazione ». Le immagini dunque, nell'ampiezza della gamma del loro impiego, che va dall'aspetto statico (per così dire, tradizionale) a quello dinamico (per così dire, significante un certo atteggiamento dinamizzante di un'epoca), si prestano a tutta un'ampia gamma di strumentalità, a cui esse vengon devolute, secondo un'intenzione ed un'intenzionalità di coloro che ne detengono la capacità di diffusione e secondo una capacità (in senso neutro) di coloro che le ricevono, secondo una variabile di disposizione di ricezione.

Si parla a proposito di una funzione educativa, di una informativa, di una diversiva (nel senso che si può dare alla parola divertimento, sia come cambiamento di ritmo di una normale attività dell'esistenza, sia di un cambiare per dimenticarsi più o meno profondamente di chi si è). Dalla fusione di queste principali funzioni, le quali difficilmente sono scomponibili nel processo di ricezione delle immagini, ne nascono altre di analoghe quali quella dell'evasione, del passatempo, dello spettacolo, della propaganda di idee, di « credo », di prodotti e quindi di pubblicità.

Di fronte dunque al fenomeno contemporaneo « immagine », ci si chiede quale nuova dimensione abbia aperto, quale diversa mentalità e sensibilità abbia provocato, quanto induca più o meno l'uomo ad essere se stesso, ovvero lo spinga a processi di esteriorizzazione. Da un riconoscimento di carattere fenomenologico dunque si cerca di passare attraverso un ambito interpretativo per arrivare ad uno valutativo (axiologico), dal quale non sembra possibile possa astrarsi l'uomo che pensa, lo studioso non solo occupato e preoccupato dell'angolatura della sua ricerca, ed in genere l'uomo di buona volontà, teso a realizzare un ordine, pur nella complessità e nell'eterogeneità di una vita dinamica e dinamicamente intensa.

In fin dei conti sembra che non si possa fare a meno di vedere quanto all'uomo questo « nuovo » entri nell'ambito del suo dominio e quindi si risolva in termini di libertà, in senso autentico ed onnicomprensivo.

Con il dire questo, anche se a livello introduttivo, è chiaro che ci si rifà ad un concetto di uomo che, pur rispettoso del divenire storico, della mutabilità e della « novità » che da esso possono emerge-

re, si riconduce ad una visione unitaria, per cui l'uomo è essere razionale, razionante e senziente. E' all'ordine ed alla finalità dell'uomo nella sua natura che si cerca di riferire gli stessi fenomeni della immagine, sia in senso statico che in senso dinamico.

1. Precisazioni terminologiche

Ci si rende conto inizialmente — e lo si può notare attraverso un comune processo di indagine — che la complessità terminologica e problematica che si lega ai concetti di immagine (e simili, presi da alcuni autori come omonimi o sinonimi) ed a quelli che pure spaziano in quest'ambito, richieda una precisazione intorno allo spazio concettuale nel quale muoverci, almeno come punto di riferimento che sia orientativo rispetto a molte domande che possono sorgere. Per un poco che ci si pensi infatti ognuno può vedere che « immagine », « immaginario », « immaginazione », « fare immagini », « immaginare », « immaginarsi » son parole non solo legate fra loro da un'affinità di radice fonetica, ma dagli stessi processi a cui (ciascuna e reciprocamente) una parola è legata all'altra per lo spazio concettuale e pragmatico in cui viene a porsi. Di per sé ognuno potrebbe vedere come sia facile trovare un terreno di confine, laddove il valore semantico di una parola tende ad invadere il valore semantico dell'altra. Origine spesso questa o di confusione o di polemica perché, quanto uno può ritenere nella precisione di una previa definizione d'ambito di un termine, dal suo avversario non può esser accettato ovvero delimitato allo spazio di una precisazione che potrebbe sembrare depauperante.

In questo saggio si vorrebbe, sia per chiarezza nell'individuare le parole ed i problemi connessi, sia per una chiarificazione che si va facendo con lo scorrere stesso dell'indagine, precisare alcune distinzioni, le quali, almeno nell'intenzione del ricercatore, sono lontane dal voler irrigidire la complessa varietà non solo delle parole che s'intersecano, ma più dei problemi e dello spazio vitale in cui ogni parola viene a trovarsi nel contesto e nell'esperienza della vita di ciascuno.

Sembra che il punto di partenza, per definire l'ambito concettuale, sia quello di considerare « immagine » nel più semplice dei suoi significati, si starebbe per dire, al di qua di ogni possibile interpretazione problematico-interpretativa della realtà. *L'immagine cioè*

come figura materiale. Essa, come tale, racchiude nel suo ambito circoscrivibile (e perciò stesso di fatto sempre circoscritto) un qualche cosa che viene rappresentato. Ciò che l'immagine rappresenta è qualche cosa di sensibile, cioè oggetto degli organi di senso, specialmente la vista.

Perché questo si dice e si precisa come punto di partenza, sembra naturale: si vede infatti subito appresso come « immagine » possa venir considerata (e quindi da alcuni presa nel suo significato originario) come qualche cosa di interno e di intimo, al di qua o al di là di ogni processo di raffigurazione di ordine concreto e materiale. Se infatti si dicesse da parte di alcuno: « l'immagine (interiore) che io ho di mio padre è molto più profonda e viva della figura (ritratto, disegno, foto, tentativo di esternarla) sensibile », ciò starebbe a denotare il significato di immagine in senso di processo interiore che non ha bisogno di raffigurazione (esteriore). In questo caso si potrebbe dire che l'immagine vien considerata dal punto di vista di « una presenza interiore, come esperienza percettiva interna, senza bisogno di stimolazione ». E non solo a questo significato potrebbe limitarsi la parola « immagine » nel caso descritto, perché essa, come è molto probabile, si caricherebbe di un significato che va oltre lo stesso percepire interiore (raffigurabilità e raffigurazione interna) per sconfinare con un senso traslato. « L'immagine di mio padre... » allora denoterebbe anche la viva presenza delle caratteristiche della sua personalità, non riconducibili a termini di rappresentazione sensibile, cioè le sue doti di intelligenza, di sensibilità, di dignità ed in genere di tutto ciò che si lega al concetto di valore presente in un uomo come persona e personalità.

Ancor più, volendo approfondire, si potrebbe riconoscere che la parola « immagine » in questi ulteriori significati perde o tende a perdere le caratteristiche di una corporeità, seppure rappresentata interiormente. Questo allora sarebbe ancora qualche cosa di più rispetto all'intendimento di « immagine come rinnovarsi di un'esperienza percettiva in assenza di stimolazione » (questo è appunto un *secondo* significato).

E' proprio per chiarezza che si vorrebbe escludere il senso di « immagine » come qualche cosa di interiore, sia raffigurato in termini sensibili, sia in termini traslati; e non perché « immagine » non voglia dire anche questo. Oltre che per chiarezza concettuale poi, sembra che il motivo si possa ricercare nel fatto di natura fenomenologica e pratica, secondo cui quando si parla di « immagini del gior-

nale, della pubblicità, del rotocalco, del cinema e della televisione », ci si riferisce comunque ad immagini come figure materiali e non tanto, almeno inizialmente e come necessario punto di partenza, ad immagini come presenza interiore del sensibile o del traslato.

Fin qui, se si vuole, le cose possono sembrare abbastanza semplici. La questione infatti si riconosce in partenza più complicata quando ci si riferisca ad « immaginazione » (un *terzo* possibile significato), la quale, pur avendo in comune con « immagine » la stessa radice, comprende e spazia nell'ambito medesimo di una *facoltà ed attività mentale* di larghissima portata. Sia infatti che si prenda come specifico particolare (l'immaginazione ritraducibile in un momento spazio-temporale nella vita di un uomo), sia che si prenda come facoltà od attività in generale, si vede come di « immaginazione » si possa parlare in diretto rapporto e riferimento con « immagine », nel senso appunto che già dal tentativo di definizione si precisa il rapporto oggettivo della facoltà con l'immagine. Se si dice infatti che immaginazione si considera quella « facoltà o attività mentale che produce, conserva, riproduce, combina e crea immagini, anche in assenza di oggetti percepiti », si intende al tempo stesso come il punto di riferimento costante sia il « mondo delle immagini » (nel primo soprattutto, ma anche nel secondo significato esaminati più sopra).

La complicazione come ognuno può vedere sta nel fatto che l'ambito di un'attività o di una stessa facoltà mentale, nel momento che si volesse precisare, coinvolge operazioni così complesse e complementari una rispetto all'altra che alla fine si potrebbe riconoscere troppo ampia l'area occupata dallo spazio concettuale intrinseco nel termine. Elementare a sufficienza infatti potrebbe sembrare una facoltà che *conserva* delle immagini (nel primo e secondo significato su accennati), anche se poi non si può sapere il modo di conservazione, che varia secondo diverse tonalità affettive nello stesso soggetto e secondo modi e schemi sempre nuovi e rinnovantesi a seconda della capacità generale di un individuo rispetto ad un altro. Meno elementare certo il processo per cui la stessa facoltà *combina* delle immagini, secondo come si dice spesso, un libero gioco della fantasia (la quale, se si vuole, non è che la stessa facoltà dell'immaginazione considerata da un certo punto di vista); perché appunto la combinazione delle immagini, comunque siano, presuppone un certo sfruttamento di un patrimonio percettivo che « si deposita » interiormente secondo la esperienza di ciascuno. Patrimonio che può esser

sfruttato in modo molto diverso da persona a persona, a seconda delle sue stesse disposizioni naturali, ambientali e psicologiche. Ancor meno elementare il processo di *riproduzione*, sia perché la riproduzione può limitarsi ad un atto di immaginazione interna, che non può mai esser così semplice e precisabile come un atto del percepire, sia perché la riproduzione può estendersi al tentativo di precisare e di esternare in segni sensibili quello stesso atto (o complesso di atti) di immaginazione.

La cosa più difficile a comprendersi però rimane il fatto che sotto il termine « immaginazione » si comprende anche il processo di *creazione*, come quello che è il più originale ed inventivo rispetto a tutta la sfera compresa dall'immaginazione. Ormai, con quest'ultimo aspetto, sembra che l'uomo abbia potere di fare oltre e di più rispetto a tutti i processi di conservazione, di combinazione, di riproduzione, nel momento in cui, pur non potendo escludere tutto il suo patrimonio percettivo e l'aspetto interpretativo di esso, oltre questo spazia per porsi in una posizione di grandissima capacità inventiva.

Quest'ultima parte dell'immaginazione potrebbe anche dirsi *fantasia creatrice* (un *quarto* possibile significato derivato da immagine), come facoltà inventivo-creativa, che costituisce il segno di una capacità di « fare *quasi* dal nulla ». Finalmente (un *quinto* possibile significato) si potrebbe considerare l'aspetto della Scolastica per la quale si concepiva « una facoltà sensitiva che forma i fantasmi (immagini), i quali rappresentano le cose sensibili, percepite dai sensi esterni », nel qual caso il termine assume una precisa collocazione gnoseologica di carattere tecnico e sembra esulare abbastanza dal significato precedente.

Con queste precisazioni iniziali e con la giustificazione dell'elezione concettuale del termine « immagine » soprattutto nel primo e più semplice dei suoi significati, sembra che si possa procedere nell'indagine per cercare e scoprire tutti i correlati possibili fra immagine ed uomo, fra mondo delle immagini e mondo dell'uomo.

2. Le immagini che l'uomo trova: l'immagine che l'uomo (di per se stesso) è; le immagini che l'uomo fa

A ben vedere, secondo l'introduzione e lo stesso ambito della presente ricerca, si dovrebbe dare per scontato che la rilevanza odierna del discorso delle immagini e sulle immagini trova il suo punto di

riferimento nell'uomo che le *fa*; si potrebbe riconoscere infatti che l'uomo contemporaneo può e deve vedere molte più immagini (naturali ed artificiali) di quanto non sia stato offerto nel passato, anche abbastanza recente. Non pare fuor di luogo tuttavia considerare un rapporto più originario, al di qua della stessa odierna evidenziazione psicologica e pratico-pragmatica del mondo delle immagini. Sia pure per sommi capi si può riconoscere infatti un primo significato di immagine prima che l'uomo stesso ne possa *fare*. In questo rapporto immagine significa presenza sensibile ed in certo modo rappresentazione di una realtà che ha diretto riferimento con una più grande e di natura diversa. La frase tipica che si può citare a proposito è: « il mondo (sensibile) è immagine di Dio », da cui si rileva il rapporto intrinseco mondo-Dio. Il mondo è fatto da Dio, è creato da Lui, in termini sensibili, attingibili dalla capacità umana; come tale il mondo riflette il Creatore; esso è la manifestazione concreta, tangibile, sensibile del divino.

Un'altra frase che si può citare, che rivela un altro tipo di rapporto, è la seguente: « l'uomo è fatto ad immagine di Dio »; dunque rapporto uomo-Dio. L'uomo è fatto da Dio, è creato da Lui, in modo tale che egli partecipa in qualche modo della natura divina per quanto è concesso alla natura umana.

Infine un terzo tipo di rapporto: uomo-Cristo. La citazione (*Costit. dogmat.* « Lumen gentium », paragr. 50) suona: « ...di coloro che sono più perfettamente trasformati nell'immagine di Cristo (II *Cor.*, 3, 18), Dio manifesta visivamente agli uomini la sua presenza ed il suo volto ». al che si osserva come l'uomo debba sempre più assimilarsi al suo Redentore, addirittura trasformandosi ed assumendo un'« immagine » più splendente delle sue stesse possibilità naturali.

Ma oltre a questo primo gruppo di considerazioni si vede come l'uomo, da essere unitario qual è, si presenta con la sua *corporeità*, percepibile e visibile, soprattutto con il suo volto, che in certo modo sono la sua immagine. L'uomo dunque è egli stesso immagine. Soprattutto se si pensa all'espressione del volto, immagine di quell'uomo per quanto egli pensa, vuole, agisce, crede, spera, sente, ha determinate facoltà ed assume atteggiamenti di relazione. Nel momento stesso però in cui si considera che l'uomo, con il suo corpo e soprattutto con il suo volto, è immagine e quindi presenza sensibile di una realtà più grande (la sua stessa spiritualità nell'ampiezza delle sue manifestazioni), ci si accorge che questa immagine non può esaurire

e non esaurisce di fatto quell'essere unitario nella sua totalità, sia perché il volto non è tutto sia perché quello stesso volto è soggetto alle mutazioni dovute al variare dello spazio-tempo ed ai processi di crescita e di invecchiamento, sia soprattutto perché non ci può mai essere una perfetta adeguazione di ciò che un volto, per quanto espressivo, può dire con la sua immagine ed il significato di un'esistenza nella sua valutazione totale. E tanto più sembra esser valida questa considerazione se si pensa come, proprio nel mondo delle immagini cinematografiche alla bellezza spesso prepotentemente imposta dell'attrice non corrisponde un'altrettanto bellezza spirituale, di ciò che dovrebbe corrispondere alla prima impressione visiva favorevole; o, di converso, come ad una obiettiva bruttezza del volto di certi grandi uomini e ad una « maschera » di alcuni che non sembrerebbe promettere niente di buono, si debba necessariamente contrapporre una effettiva grandezza, bontà e nobiltà d'animo.

Pur essendo vero dunque che, in qualche modo, il volto è lo specchio dell'anima, bisogna pur riconoscere che la realtà più profonda dell'uomo non si riduce, neppure nella valutazione degli atteggiamenti del suo volto, alla sua rappresentazione, secondo un'espressione risolutiva.

Oltre dunque gli aspetti del « trovare » immagini e di « essere » immagine, l'uomo « fa » le immagini: è su questo aspetto soprattutto che si ferma la nostra attenzione, per la rilevanza che ha non solo per la natura e la storia umana, ma per un particolare tipo di civiltà, come la contemporanea, nella quale, si può dire, sono « fiorite » molte immagini, in un'ampiezza di contesto che ne determina una particolare importanza.

E' un dato incontestabile che l'uomo, fin dai tempi più remoti (e le recenti scoperte delle grotte di Altamira, per citarne una, ce lo manifestano) ha sempre cercato di *fare figure*, quindi di raffigurare e di raffigurarsi; ha cercato di rappresentare, secondo una capacità, che si differenzia nel tempo, cose, oggetti, animali, uomini, con una serie di processi che comprendono l'incidere, il graffiare, il disegnare, lo scolpire, il disporre materiali, oggetti, cose, a modo di raffigurazione.

Quest'uomo, che fa le sue immagini, si potrebbe dire che in primo momento è spinto da un impulso irresistibile di esternarsi e di documentare quello che egli vede, sente, prova; ma ulteriormente si dovrebbe dire che egli, ne sia molto, poco o per nulla cosciente, lascia un *segno sensibile* della sua capacità umana, che può partire da un

rudimento incerto del suo tentativo anche rozzo di dirsi con le figure, per oltrepassare e vincere la resistenza meramente tecnica di una espressione, ma soprattutto per arrivare comunque ad esplicare una sua *umanità*, sotto forma di *civiltà*. L'uomo dunque, comunque vada configurandosi la sua presenza nel tempo e nella storia, tende ad esprimersi, a comunicare, a *manifestare la sua spiritualità*, e di questa, in molti casi e per molti rapporti, le manifestazioni superiori.

Ed è di qui ed in questo stesso punto che si vorrebbe vedere la chiave risolutiva del *senso delle immagini* in rapporto alla vita dell'uomo. Questo far figure, queste immagini e queste raffigurazioni sono *proporzionate* al senso di intendere la realtà, di assumere un rapporto con il mondo della natura, dell'umano e del divino, indice di una mentalità che può contenere elementi di religiosità, di mistero, di magia, di stupore di fronte alla molteplicità della realtà ed al senso che essa rivela con la sua presenza. Per quanto l'uomo, a qualsiasi condizione appartenga, fa le sue immagini egli per primo si pone nella condizione di dire come intende il mondo, la vita, la realtà in generale ed in particolare: dunque l'uomo si presta con le immagini ad *interpretare la realtà.*

3. Continuità immagini-mondo dell'uomo; valutazione delle immagini; autovalutazione rispetto alle immagini

Il presupposto, abbastanza chiaro ed esplicito dunque, dell'uomo che riesce a fare in proporzione di quanto egli è, sia secondo natura, sia secondo la particolare condizione della storia in cui si trova e secondo la sua più o meno accentuata sensibilità al valore ed ai valori, ci spinge a tener presente (una volta appunto che si ammetta una certa capacità tecnica di fare comunque delle immagini) come l'uomo *continui* nella raffigurazione-riproduzione sensibile di immagini da lui fatte con mano propria (disegni, graffiti, incisioni, raffigurazioni, disposizione di materiali) o da lui fatte per mezzo di strumenti moderni (fotografia, cinematografia, televisione, procedimenti di registrazione), la sua opera di porsi in rapporto con l'aspetto sensibile del mondo, sapendolo sfruttare a suo modo. L'uomo dunque, preso in ogni possibile momento storico in cui si esplica con le immagini, ritraduce il suo modo di concepire la vita, in qualsiasi dei modi che sono più congeniali alla sua capacità e sensibilità; gli si può rico-

noscere un *mondo interiore* che si esplica in senso attivo e creativo nella vita e per la vita.

Di qui è abbastanza agevole riconoscere come, essendo venute le immagini, per così dire, moderne (dotate di movimento e di una maggiore approssimazione agli stessi processi essenziali in cui la vita si esplica in rapporto alla sua visibilità e rappresentabilità) a porsi nel vivo dello stesso modo di vivere (impensabile ai giorni nostri una vita senza immagini di rotocalchi, della pubblicità, del cinema, della televisione, a meno che non ci si ponga in uno stato di isolamento volontario o non si voglia ricorrere a lande sperdute, senza possibilità di un progresso tecnologico sufficientemente valutabile), esse ci vengon date secondo un certo *grado* di umanità, di colui o coloro che le allestiscono e le pongono in circuito secondo alcune — purtroppo spesso — troppo circoscritte finalità.

Di modo che quella subitanea ammirazione che sembra avvolgere molti uomini nell'atto in cui considerano « le meravigliose invenzioni della tecnica », se vuole esser proporzionata al senso generale dell'uomo e della vita, deve altrettanto subitaneamente rientrare a proporre la sua domanda circa la presenza o meno di un vero *messaggio di comunicazione autenticamente umana.* Ché di per sé ognuno può riconoscere che lo stupore del mezzo e la sua novità hanno di tanto valore nella proporzione in cui vengono impiegati secondo un'autentica visione e vivibilità umana.

Le immagini pertanto sono il segno della sensibilità (dai massimi gradi ai minimi, con finalità altamente positive a finalità puramente strumentali, con il desiderio di una nobiltà ed una coerenza dell'agire o con il gusto di immergersi in quanto vi può esser di attraente nella visione, nella raffigurazione e nel vivimento del male) che ogni uomo che le fa — od il complesso di uomini che le producono — ha del valore, e, fra i valori, soprattutto quelli che si riferiscono agli aspetti più alti della spiritualità; bene, bello, arte, giustizia. Ammettere dunque (come da taluni sembra) una preminenza di novità, di curiosità, di ammirazione incondizionata per le immagini, indipendentemente da una valutazione generale dell'uomo, vorrebbe dire impoverire l'uomo nel momento stesso in cui egli, con la sua unitarietà, deve fare i conti con tutta la realtà, nel senso di una piena risoluzione e risolutività. Per questo non pare altrimenti possibile all'uomo che egli non dica con le immagini quanto egli profondamente è; anche se ovviamente il suo grado di umanità può esser ridotto in termini di esteriorità o di una certa degradazione.

Non interviene quindi a sproposito un *cànone* che si potrebbe invocare, per una corretta interpretazione del mondo delle immagini: « è tutto l'uomo che entra in rapporto con tutta l'opera dell'immagine » (nel caso del cinema: « è tutto l'uomo che entra in rapporto con tutto il film »). Il che significa anche che chi fa comunque opera di immagine e di immagini, si pone tutto dentro la sua opera, anche nel momento in cui la considerasse un certo tipo di passatempo e di gioco di evasione da se medesimo, ed anche quando fosse più o meno volente e consenziente. Ciò che si esterna, rispetto a chi raffigura, tende di necessità a tradurre quanto vi è nell'intimo dell'anima umana: in questo senso le immagini, dalle più artistiche alle più insignificanti, dalle più nobili alle più volgari, dalle più tecnicamente raffinate alle più puerilmente incerte, manifestano il grado di umanità dell'uomo che le propone.

Per questo si parla di continuità immagini-mondo dell'uomo e della relativa interpretazione della realtà che è sottesa ad ogni « discorso » delle immagini. Muovendo da questo punto di vista si intende come sia possibile introdurre, anche secondo un aspetto teoretico, il concetto e l'opera della stessa *valutazione*, nel continuo rapporto che si instaura fra immagini proposte e mondo interiore dell'uomo (e soprattutto degli uomini) che le vedono. L'uomo infatti di fronte sia alle immagini naturali, sia soprattutto di fronte a quelle artificiali, quali quelle contemplate nell'ambito dei mezzi della comunicazione sociale, deve pur cercare un rapporto risolutivo che si traduca in termini di interiorità, di modo di vita, e quindi di valutazione di questo tipo di continue sollecitazioni, che un certo tipo di civiltà gli propone. Come viene valutata infatti tutta la ridda di immagini, di modo che esse non allontanino e non estraneino l'uomo con ciò che di più profondo ha rispetto a sé stesso? In una parola, quanto quelle immagini, che in parte s'è costretti a vedere e molte delle quali si vogliono vedere e si stanno o si vanno a vedere, stanno alla *saggezza* di vita?

E' naturale infatti che intervenga un processo di coscienza, più o meno profondo, voluto o risolutivo, il quale dia significato alla vita che si conduce nella proporzione di tutti i beni che in essa son dati da godere. Una valutazione generale infatti della realtà può condurre serenamente a riconoscere che non ogni processo di visualizzazione è il più conveniente e come l'orientamento dell'esistenza verso l'evidente, il tangibile, il « toccabile » con gli occhi spinga l'uomo a valutare eccessivamente la sfera del sensibile e, fra questa, quella

delle immagini, e dalle immagini quella di processi di immaginazione e di fantasia, che a lor volta aprono la via all'immaginario (il quale non è detto che possa assurgere ad elemento primario nella vita dell'uomo).

Per cui è vicino il passo al riconoscimento che dagli effetti conduce alla causa, soprattutto per processi come i sopradescritti; da ciò che l'uomo desidera vedere, dal modo con cui desidera vedere, dalla stessa fruizione del vedere è possibile che egli (se ne avesse la capacità, che comunque può esser demandata a persone responsabili, a studiosi del fenomeno) *si autovaluti*. Si possa riconoscere cioè che l'uomo contemporaneo non sembra di per sé indotto e neppure dalla società in cui vive (attraverso gruppi di potere e di orientamento dello stesso gusto, commisurato in termini di consumo) a limitare e discriminare le immagini in suo pieno potere, né a chiedersi se la « scorciatoia » delle immagini valga per il suo bene la sua felicità. Tanto che non a torto si potrebbe riconoscere che l'atteggiamento eudaimonologico contemporaneo si basa sull'immediato, sul desiderio elementare e primo, su nozione e pratica di una certa istintività, senza badare ad una felicità conquistata con le sfere e le capacità più profonde e risolutive dell'uomo. A questo punto si intende come le immagini possano diventare, per il loro impiego e finalità esteriorizzanti, una specie di *tentazione* permanente a che l'uomo valuti e viva degli aspetti più superficiali ed accomodanti dell'esistenza.

4. Immagini e verità

A ben vedere ogni immagine-figura, sia in senso naturale che in senso artificiale, con la sua presenza (col suo essere ed esserci) indica la sua verità, che è appunto verità di *presenza*. Ma poiché l'immagine è segno di qualche cosa, e poiché si parla e c'è una espressione-comunicazione-linguaggio di immagini (soprattutto in movimento quali quelle del cinema e della televisione), a tutte queste, nel complesso del loro dirsi e dire, è sotteso tutto un messaggio che, pure, come presenza è vero, ma che ritradotto in un confronto generale, ontologico, con tutta la realtà ed il suo senso pieno, è più o meno vero o addirittura falso, quanto più o quanto meno le immagini corrispondono alla *verità umana* di chi le produce e le rappresenta e le fa vedere in certo modo, ed alla gradualità ed alla stessa settorialità e parzialità in cui essa può comparire.

A tal proposito sarà opportuno rilevare come, soprattutto nei confronti del cinema (con i suoi aspetti di un'attrazione basata sulla dinamicità estrinseca ed intrinseca del mezzo), lo spettatore, a meno che egli non si scaltrisca ed in certo modo si immunizzi rispetto al troppo vedere, andando quindi incontro a processi critici di ripensamento e di discussione, è soggetto ad una vera e propria *convinzione fenomenologica* dell'immagine, per come essa si presenta nei suoi aspetti immediatamente suasori: quelle immagini viste sullo schermo, per quanto esagerate e confezionate in modo spettacolare e non certo con finalità altamente umane, si impongono con un'efficacia superiore dello stesso processo di giustificazione della loro presenza e del modo della loro presenza (si ripensino per un poco alcuni elementi della convinzione fenomenologica, aspetti piuttosto « mitici » di un tipo di sensibilità: bellezza del divo e della diva; la donna nell'evidenza della sua sessualità; la forza, la prestanza fisica, la potenza, la violenza; la facilità di fronte alla vita: soldi, agi, beni materiali, successo, ecc.).

Per questa verità che tende a limitarsi all'aspetto fenomenologico si potrebbe dire che domina un certo « machiavellismo » e « vichianesimo » della immagine; di fronte ad essa s'arresta il processo più autentico e risolutivo della scoperta e del continuo ricercare la verità.

5. Immagini ed interpretazione della realtà; apparenza e realtà; la padronanza delle immagini

Poiché la verità non s'esaurisce nell'ambito fenomenologico, ogni immagine e processo di immagini, con tutto ciò che esse possono provocare oltre l'aspetto meramente percettivo per introdursi nel mondo stesso dell'immaginario, viene ad esser la dichiarazione di chi e coloro che la propongono, oltre il mero aspetto tecnico o comunque delimitante una capacità del fare per il fare. Il costante riferimento, purtroppo da molti non fatto, ma comunque fattibile in linea di principio e di auspicio del comportamento, è nei riguardi di quanto l'uomo pensa, sente, vuole, in una parola vive, nella proporzione di intendere il significato della stessa realtà nella quale vive. Ammessa una certa capacità tecnica di fare immagini, è giocoforza ammettere anche una traduzione del proprio mondo in esse, secondo un complesso gioco di mediazione e di finalità a cui le immagini stesse si rivolgono. Basterebbe al riguardo valutare i vari punti prospettici, per dire

che la prospettiva, partendo dal senso fisico-visivo, passando attraverso quello tecnico dell'allestimento e della realizzazione, arriva comunque a quello interpretativo, senza che per questo ogni interpretazione debba esser intesa in senso di assolutezza del valore, e fra questi, quelli del bello, dell'arte in primo piano.

Se si pensa per un momento la diversa disposizione e capacità del bambino rispetto all'adulto e pur fra questi di coloro che sono molto, poco o affatto capaci di fare e di combinare immagini, ci si rende ragione che già questa prima elezione di un aspetto della realtà e la sua traduzione è una *interpretazione.* Se si pensa ancora con quale mentalità essa venga posta in essere, a quali tipi di precategorizzazione si sottoponga; se ancora si considerano le preferenze, gli indirizzi, le diversità dei significati traslati di cui l'immagine e le immagini si caricano, ci si potrà avvedere facilmente come tutto questo sia interpretazione della realtà, soprattutto dal particolare punto di vista della visione, della ritraduzione visiva e della stessa disposizione al vedere.

Occorre dire infatti, in un obiettivo riconoscimento, che l'uomo *cala* le sue idee, le sue convinzioni, le sue opinioni, i suoi modi di sentire (con parola sintetica si potrebbe chiamare il suo grado di umanità, tendente ad un certo modello che s'avvicina o s'allontana di molto da un desiderio di compimento della natura dell'uomo, e, quindi, in certo modo, di perfezione) nell'opera della immagine e della successione delle immagini, tanto che esse, nel loro aspetto immediato, sensibile, concreto, in certo modo facilitano e semplificano la comprensione generale della realtà. Molte volte si sente dire infatti che al di là di mere descrizioni, di astrazioni mentali, di organizzazioni mentali per abbracciare un certo ordine di conoscenze, vale l'esperienza viva di una presenza di visione, in cui della realtà si colga l'aspetto macroscopico-visibile, senza del quale non sembrerebbe neppure possibile una prima ed autentica vita di relazione dell'uomo.

E' opportuno però rilevare ulteriormente che l'accesso alla realtà, pur nella comprensione della ritraduzione delle immagini (soprattutto se impiegati a fini di documento, di « fotografia », di ripresa dal vivo di un avvenimento), se dal punto di vista immediato, concreto, sensibile è appunto semplice e facile, non è detto che per questo sia risolutivo. Le ragioni si potrebbero così compendiare:

a) l'immagine non dice tutto e non può dire tutto dal momento che essa di natura racchiude un aspetto sensibile della realtà, anche

se, in certi casi può caricarsi di significati traslati notevoli, quali quelli che s'affidano al messaggio dell'arte;

b) la concezione dell'autore dell'immagine (o di più autori, come nel caso dei moderni mezzi della comunicazione sociale) non può esser così esauriente; l'uomo in certo senso, anche colui che fa immagini — si direbbe — per professione non può rinunciare alla sua attività della ragione mediante il pensiero, irriducibile in questo rapporto nei confronti di un sia pure approfondito e proporzionante processo delle immagini;

c) il modo di comunicare per immagini (pur non tenendo conto qui del grave problema che certi tipi di discorso per immagini hanno provocato: il cinema e la televisione, per i quali l'immagine è spesso accompagnata dalla parola o « in campo » o « fuori campo ») è sì chiaro nel suo genere, ma proprio per questo ha dei limiti precisi a cui l'immagine stessa si riferisce. Tanto per citarne alcuni, la stessa concretezza e particolarità della rappresentazione.

Nel compendiare queste osservazioni si potrebbe dire che: *la chiarezza dell'evidenza (audio)-visiva non risolve il problema della e per la comprensione risolutiva della realtà.*

Con il che si vorrebbe dichiarare, al di là di polemiche che la sensibilità contemporanea sembra aver provocato, che non sarebbe poi molto strano che alcuni uomini, gruppi di persone, intere comunità e quindi l'opinione pubblica *si stancassero* delle (troppe) immagini e dei relativi processi riduttivi che esse propongono. Soprattutto per alcuni, come è auspicato da studiosi e da uomini di buona volontà, si potrebbe desiderare e si potrebbe poi vivere un più vigile rapporto con l'indiscriminata introduzione delle immagini. Di un avvenirismo poco basato sul concetto di uomo potrebbe anche sembrare la ipotizzata sostituzione del discorso delle immagini al discorso della parola e, fra questo, a quello tipico di una organizzazione del pensiero. E neppure paradossale potrebbe sembrare l'opinione che, basandosi su alcune premesse di un sistema, potrebbe riconoscere che certe filosofie, come il razionalismo, alcune religioni o aspetti interpretativi di esse — si ricordi l'iconoclastia —, ed altre manifestazioni del vivere potrebbero porre in secondo piano l'evidenza dell'(audio)-visibile e dello stesso sensibile.

Su questa base della possibile svalutazione, dapprima teoretica e concettuale del mondo delle immagini, il discorso si potrebbe portare più avanti: riconoscendo che l'immagine e le immagini, per

quanto perfezionate e moltiplicate, non possono essere tutto, che esse non possono essere né sostitutive né compensative del pensiero, ci si potrebbe chiedere ulteriormente se esse, a seconda beninteso della loro causa e del loro impiego, non inducano l'uomo più verso processi di apparenza che di realtà. Il discorso al proposito si potrebbe così articolare: non si fa qui questione circa il significato morale (dal positivo al negativo) che le immagini possono avere, anche se necessariamente quest'aspetto è molto importante; si valutano piuttosto le immagini per il significato intrinseco che esse hanno e per la funzione a cui si prestano; si parla cioè delle immagini rispetto ad un mondo dell'immaginario. Il qual mondo, ancora una volta, se entra nell'ordinato processo della vita dell'uomo è sì importante e determinante per il compimento di una vita secondo un certo equilibrio, ma non può esser così spinto in avanti da sottrarre all'uomo la stessa possibilità di vivere secondo una retta ragione ed una adeguata sensibilità generale ai valori. Sbbene, la domanda potrebbe così formularsi; quanto le immagini, l'abitudine alle immagini, una certa disposizione a riempirsi di immagini entra in funzione di una certa saggezza della vita dell'uomo? e se esse stesse dànno molto, sostituiscono molto, questo dare e questo sostituire come stanno in ragione di una comprensione più attenta e risolutrice di tutto l'arco esistenziale?

Le risposte, da un punto di vista concettuale, paion perfino ovvie; ma perciò non è detto che una serie di condizionamenti spostino la stessa disposizione ad impostare rettamente un problema. Tanto più che una certa tradizione di saggezza, pur riconoscendo alla vista una funzione determinante per la normale vita dell'uomo, ha sempre affermato anche che occorre saper rinunciare in particolari condizioni alla vista, per favorire un processo di meditazione, di introspezione, di ascolto e via dicendo. Tutto questo starebbe appunto a significare la distribuzione gerarchica delle funzioni ed il tentativo di un equilibrio e di promuovere un equilibrio prima delle stesse determinazioni preferenziali, una volta assunte le quali non pare che altro si debba concedere che ragionare intorno al fenomeno e cercare di limitarlo, nella stessa accettazione della sua urgenza.

Accettata infatti, come accennato in partenza, una concezione unitaria dell'uomo, valorizzati gli aspetti salienti che costituiscono la vita della sua persona e personalità, richiamato il principio di una iniziativa personale nella stessa possibilità di intendere e di vivere la vita (vivibilità), il discorso si orienta verso un tipo di *autentico rapporto* che l'uomo può stabilire con il mondo, la civiltà e la presenza

(spesso determinante) delle immagini. Dal riconoscimento della loro natura, della complessità dei fenomeni che muovono, si insiste su una necessaria continuità delle immagini con il mondo dell'uomo. Il che è rivelativo del rapporto intercorrente fra immagini e interpretazione della realtà.

Conclusione

Il discorso sull'immagine ed interpretazione della realtà sembra potersi così concludere con alcune risposte che scaturiscono dalla introduzione e dalla stessa trattazione dei vari argomenti:

a) se la problematica sull'immagine gode di un particolare rilievo nel mondo contemporaneo, ciò non toglie che occorra andare alle fonti del significato del fare immagini da parte dell'uomo, comunque ne sia l'uso e per quanto grandi possano essere i processi che sfruttano le immagini;

b) la precisazione terminologica e l'assunzione primaria di immagine come figura materiale si presenta come essenziale per seguire tutto il processo che si lega a parole e concetti che da questa scaturiscono;

c) l'immagine ed il discorso delle immagini ricusano di essere neutre: sono invece rivelative dell'uomo e degli uomini che le fanno, le reggono, le pongono in circolazione; c'è tutto un processo di intenzionalità da sottolineare, al di là di un mero sfruttamento tecnico-pragmatico dell'immagine;

d) la valutazione dello studioso, dell'uomo di pensiero, dell'uomo di buona volontà nei confronti dell'immagine tende sempre a risolvere il problema non sul piano di un'ammirazione fenomenologica del mezzo ma di una considerazione complessiva in rapporto al vero fine dal quale l'uomo, pena il perdere il significato autentico del suo vivere, non si può allontanare;

e) pur nella mutevolezza delle situazioni, nel continuo divenire dell'esperienza e dei processi meccanici che son riusciti a renderle ognor più dinamiche, pare opportuno sottolineare che anche le immagini, sia in senso statico, che, soprattutto, in senso dinamico e dinamizzante, non possono sottrarsi all'autentico dominio dell'uomo, impegnato sì nella dimensione terrestre, ma non delimitato e rinchiuso in essa. La tensione del vedere con gli occhi porta necessariamente al vedere con l'anima e con lo spirito.

Arte e spettacolo nell'opera di Walt Disney

di GIANNI RONDOLINO

In una prospettiva storica che voglia collocare alle giuste distanze valori e disvalori, l'opera cinematografica di Walt Disney deve essere considerata al di fuori dei facili entusiasmi degli anni « trenta » come degli altrettanto facili giudizi negativi di questi ultimi vent'anni. Non che non si debbano emettere giudizi critici sulla base di una adesione estetica e sentimentale al tempo stesso, analoga a quella dei non pochi seri e preparati estimatori di trent'anni fa, o che non si possa rivedere alla luce delle recenti esperienze artistiche ed estetiche del cinema d'animazione mondiale tutta l'opera disneyana confutandone più d'un aspetto un tempo valido; ma ci pare che un discorso più distaccato sull'uomo Disney e sui suoi film, un discorso il più possibile « scientifico » possa fornire dei dati utili per un'equa sistemazione della sua opera nella storia del cinema d'animazione e più in generale in quella del cinema « tout court ».

Molta acqua è passata sotto i ponti della storia e della critica cinematografica dai tempi in cui sulle colonne di « Cinema » Gianni Puccini scriveva: « Disney è soprattutto un artista del cinema, uno dei pochissimi grandi (con Chaplin, Clair, Stroheim). Egli ha raccolto le più sottili esperienze precedenti, e la sua opera s'inserisce con esattezza straordinaria nel seguito della storia del cinema » (1). E Domenico Purificato gli faceva eco sostenendo che i racconti di Walt Disney « ci manderanno in visibilio » (2). E sulle colonne de « La Stampa », infine, Mario Gromo, che di Disney fu uno dei critici più

---

(1) G. PUCCINI: *Capo di Buona Speranza*, in « Cinema », n. 7, 10 ottobre 1936, pag. 279; ora in *Il lungo viaggio del cinema italiano. Antologia di « Cinema » 1936-1943*, a cura di O. CALDIRON, ed. Marsilio, Padova, 1965, pag. 179.

(2) D. PURIFICATO: *Pittura e cinema*, in « Cinema », n. 44, 25 aprile 1938, pag. 266; ora in *Il lungo viaggio del cinema italiano* cit., pag. 230.

acuti e appassionati, scriveva che « in lui ciò che conta è quell'arguzia soltanto in apparenza lieve che da qualcuno l'ha fatto definire l'Esopo dello schermo: un Esopo "made in Hollywood", sia pure, ma uno dei pochi artisti veri sui quali possa contare il cinema d'oggi » (3). Non soltanto l'opera disneyana posteriore a *Snow White and the Seven Dwarfs* (Biancaneve e i sette nani, 1937) si è allontanata sempre più dalla freschezza, spontaneità e genialità dei primi cortometraggi di Mickey Mouse e di alcune « Silly Symphonies » — e un giudizio, anche solo di gusto, sarebbe stato al riguardo ben diverso da quelli sopra citati o da altri analoghi formulati in quel periodo da parecchi intellettuali e critici —, ma la conoscenza più approfondita di cui oggi disponiamo sia della società americana in cui Disney operò, sia dell'opera complessiva di questo artista-produttore (a non voler ricordare la più aggiornata metodologia critica odierna e la prospettiva storica entro cui ci muoviamo), permette la formulazione di una serie di proposizioni critiche meno apodittiche.

Si sa, ed è riconosciuto generalmente da tutti gli storici e i cronisti, che il periodo aureo della produzione disneyana è compreso nel decennio '30-'40, cioè dal successo internazionale incontrato dal personaggio di Mickey Mouse, introdotto in una serie cospicua di cortometraggi, e dai racconti fiabeschi della « Silly Symphonies » fino ai primi lungometraggi precedenti lo scoppio del secondo conflitto mondiale e il successivo orientarsi degli Studi Disney verso una produzione bellica di tipo propagandistico. Si dovrebbe a rigore anticipare di qualche anno l'inizio e la fine di questo periodo che, inquadrato storicamente tra il 1928, l'anno in cui uscì sugli schermi *Steamboat Willie* (4), e il 1937, l'anno della « prima » californiana di *Biancaneve e i sette nani*, comprende le opere più significative di Disney, non soltanto evidentemente dal punto di vista artistico, ma più generalmente estetico, commerciale, tecnico, ecc.; esso ci pare assai indicativo per uno studio generale dell'arte disneyana, sia in rapporto

(3) M. GROMO: « *Sinfonie allegre* » *di W. Disney*, in « La Stampa », a. LXX, n. 139, 11 giugno 1936, pag. 2; ora in M. GROMO, *L'arte di Walt Disney*, « Centrofilm » n. 15-16, novembre-dicembre 1960, pag. 7-8.

(4) Cfr. R.D. FEILD: *The Art of Walt Disney*, Collins ed., Londra-Glasgow, 1944, pag. 38: « On September 19, 1928, *Steamboat Willie* was shown at the Colony Theatre, New York, and so great was is success that within a week it was moved to Roxy's. When the famous craft with Mickey aboard rounded the bend of the river, a new Odyssey had begun. The boat may have defied all the laws of navigation, but it was piloted by a Ulysses destined to open up more imaginative territory than his hardy predecessor ».

agli esordi, ancora impacciati e debitori di altrui esperienze, sia nei confronti con l'attività successiva, più matura tecnicamente e industrialmente ma anche meno personale e di scarso o nullo interesse culturale.

Il successo pubblico del primo « Topolino » sonoro (il citato *Steamboat Willie*) e della prima « Silly Symphony » (*The Skeleton Dance* del 1929) precede infatti la « grande depressione » americana e anticipa gli anni « trenta »; mentre, d'altro canto, il primo lungometraggio a disegni animati (*Biancaneve*) chiude sostanzialmente un periodo, portando in sé i germi di quella «corruzione » artistica che da *Pinocchio* a *The Sword in the Stone* (La spada nella roccia) diverrà una delle costanti della produzione disneyana. E se alcuni autori propendono nel posticipare di alcuni anni, almeno fino a *Fantasia* (1940) — che anzi è considerato il culmine dell'arte disneyana (5) —, o addirittura ai film prodotti per la propaganda bellica (6), il periodo più vitale e interessante della carriera artistica di Disney; altri hanno più esattamente indicato in *Biancaneve* la conclusione di una serie di ricerche tecnico-espressive che proprio nel lungometraggio troveranno il loro sbocco naturale e la loro inevitabile cristallizzazione (7).

(5) Si vedano le molte pagine dedicate a *Fantasia* da R.D. FEILD in *The Art of Walt Disney* cit. Il libro, d'altronde, scritto in seguito a un lungo soggiorno dell'autore presso gli Studi di Disney a Burbank durante la lavorazione di *Fantasia*, è un po' un omaggio a questo film e al suo autore. Basti la seguente citazione: « *Fantasia* is no more an animated cartoon than the Stanze of the Vatican are comic strips » (pag. 53).

(6) Cfr. D. CHEVALIER: *J'aime le Dessin animé*, ed. Denoël, Parigi, 1962, pag. 115: « L'énorme machinerie de production de Burbank n'avait été sauvée de la déconfiture que par les commandes de guerre du Gouvernement américain qui pallièrent la coupure des marchés européens. Curieusement, le besoin de faire vite et de tourner aux moindres frais déterminaient un rajeunissement du style. D'autre part, s'adressant à des adultes, Walt n'était plus obligé d'employer le langage ânonné et bêtifiant qu'il croyait de rigueur pour parler aux enfants. Ainsi, de la contrainte extérieure, du poids des contingences et des injonctions de la propagande naquirent d'incontestables chefs-d'oeuvre. Pendant quatre ans ce fut une espèce de nouvel âge d'or qui pût faire croire que Walt Disney avait rompu avec la morale moralisante, les histoires à l'eau de rose et de l'optimisme béat ».

(7) Acutamente MARIO GROMO scriveva nel 1938 in una sua corrispondenza da Venezia: « È stato detto e ripetuto da molti che *Biancaneve* è una svolta del cinema, è un importantissimo punto di partenza. Per me è un non meno importante punto d'arrivo. Tutta una tendenza, che dello schermo ha sempre visto le incomparabili possibilità espressive per la più audace delle fantasie; una tendenza che si ritrova in molti dei primitivi, e, come disegno animato, tenta il suo primo balbettìo nei grafìti di Cohl; una tendenza che si dovrà

Sono quindi gli anni della « grande depressione » americana e del successivo « New Deal » rooseveltiano quelli in cui meglio si esplica l'attività artistica di Disney e « pour cause ». Come diremo in seguito, il « segreto » di Disney fu quello di saper cogliere con immediatezza gli umori, i sentimenti, le speranze, i desideri di un popolo sostanzialmente semplice e ingenuo e di saperne dare una veste brillante e spettacolarmente affascinante. Come bene ha detto Feild, Disney fu soprattutto un eccellente « entertainer » (8). Questo spiega il successo dei primi cortometraggi di Topolino, cui seguirono negli anni successivi quelli di Pluto, di Pippo, di Paperino e compagni; questo spiega il successo delle caramellose, divertenti, « poetiche » fantastiche « Silly Symphonies », che preludono, nelle loro differenti possibilità espressive, ai lungometraggi. Ma se l'aureo decennio della migliore produzione disneyana, il passaggio dall'artigianato all'industria, coincide con la ripresa rooseveltiana e si identifica in un determinato periodo storico e permette, come si è detto, di studiare attentamente le componenti di quest'arte, è evidente che esso non è nato per caso, quasi fosse sorto dal nulla, ma affonda le sue radici in un precedente periodo di studi e ricerche, che è bene non trascurare.

Sfrondata degli aneddoti e degli episodi gustosi e di quell'aurea leggendaria che sempre aleggia sulla biografia di un artista popolare o di un idolo delle folle, e trascurate di proposito l'infanzia e l'adolescenza, che meno interessano in questa sede e che più si prestano a interpretazioni fantasiose (9), la giovinezza di Walt Disney si presta

---

ritrovare in molti saggi dell'avanguardia più intelligente, e che comunque ha sempre disdegnato la cronistica realtà, il teatro filmato, la formula per la formula: trova finalmente in *Biancaneve* la più smagliante delle affermazioni », cfr. M. Gromo: *Serata d'onore di Walt Disney*, in « La Stampa », a. LXXII, n. 201, 25 agosto 1938, pag. 4; ora in M. Gromo: *L'arte di Walt Disney* cit., pag. 10-11.

(8) Cfr. R.D. Feild: *The Art of Walt Disney* cit., pag. 1: « First and last, Walt Disney is an entertainer. For our amusement he tells us stories ».

(9) La leggenda che Disney sia lo pseudonimo dell'oriundo spagnolo José Guizao Zamora trova ancor oggi eco in alcune pubblicazioni (cfr., per tutte, la voce Disney del *Grande Dizionario Enciclopedico*, ed. U.T.E.T., Torino, 2ª ed., vol. IV, 1956, pag. 703, voce redatta da A. Valdata). Le fonti più accreditate confermano che Walt Disney è nato il 5 dicembre 1901 a Chicago, quarto figlio (dopo Herbert, Raymond, Roy e prima di Ruth) di una modesta famiglia d'origine normanna. La biografia più completa e attendibile di Disney è ancor oggi quella scritta dalla figlia Diane, utilizzabile tuttavia con molta cautela: D. Disney Miller: *The Story of Walt Disney*, ed. Curtis, New York, 1956 (le nostre citazioni sono dall'ed. Dell, New York, 1959).

a un esame meno superficiale, perché in essa si possono riscontrare i germi non soltanto di un artista sensibile di certe sfumature dell'animo popolare, ma anche di un accorto capo d'industria, secondo le regole ormai codificate del « self made man » americano.

Giustamente il Feild ha messo in luce, nel suo libro su Disney (10), la notevole influenza delle *comic strips* sulla società americana e sul disegno animato dei primi decenni del secolo. Si sa che i primi autori di film d'animazione americani erano anche autori affermati di « fumetti »; e il passaggio dalla pagina stampata del giornale alla bianca tela dello schermo fu, per gli elementari personaggi di questi fantasiosi disegnatori, abbastanza semplice e naturale. Nella formazione culturale del giovane Disney l'apporto delle *comic strips* fu determinante, ma altrettanto determinante ci pare sia stato il cinema, con le sue straordinarie possibilità di trasfigurazione fantastica della realtà. Il suo gusto spiccato per la caricatura (11) non era disgiunto da un preciso senso dello spettacolo, e dello spettacolo cinematografico in particolare, se dobbiamo prestar fede a quanto riferisce la figlia Diane: di rappresentazioni teatrali ideate e dirette da Walt Disney nell'ambito della scuola al tempo dei suoi studi a Kansas City e Chicago (12). D'altronde per qualche tempo egli svolse attività cinematografica come operatore d'attualità e, quando arrivò a Hollywood nel 1923, proprio nella sua qualità di « rappresentante delle *Universal News* e delle *Selznick News* a Kansas City » confidò per entrare nel mondo del cinema. Ma anche la pubblicità ebbe gran parte nella sua formazione professionale.

Quando alla fine del 1919 Walt Disney ritornò in patria, dopo il breve soggiorno europeo come soldato della Croce Rossa americana in Francia, cominciò a lavorare a Kansas City nella Compagnia di Pubblicità Gray e, più tardi, nella Compagnia di Pubblicità Cinematografica della stessa città. Fu allora che conobbe Ub Iwerks e fu in quel periodo che si dedicò in proprio all'attività pubblicitaria nel campo del cinema con la creazione di quei brevissimi annunci pub-

---

(10) Cfr. R.D. FEILD: *The Art of Walt Disney* cit., pagg. 10-22.

(11) DIANE DISNEY MILLER ricorda che Disney studiò la tecnica della caricatura con Leroy Gosset, caricaturista del *Record* di Chicago, e che fu in contatto anche con Cary Orr, il grande caricaturista della « Tribune » della medesima città. Durante il suo soggiorno forzato in Francia Disney compose parecchi disegni umoristici che inviò a « Life » e a « Judge » (che tuttavia li rifiutarono) e si dilettò a disegnare caricature sulle fiancate dei veicoli militari (cfr. D. DISNEY MILLER: *The Story of Walt Disney* cit., passim).

(12) Cfr. D. DISNEY MILLER: *The Story of Walt Disney* cit., pag. 29.

blicitari animati ch'egli chiamò *Laugh-o'-grams*. Lo spirito d'iniziativa non mancava certamente al giovane Disney: il bisogno di affermarsi, di allargare il settore delle proprie esperienze artistiche, di rinnovare continuamente i propri interessi lo spinsero verso il cinema (il cinema maggiore, quello di Hollywood), che solo poteva fornire quei mezzi tecnico-espressivi necessari per trasformare un dilettante in un artista.

Poco si sa di questi primi esperimenti cinematografici disneyani, verosimilmente modesti e poco più che dilettanteschi. Maggior peso ebbe invece la serie di *Alice in Cartoonland*, realizzata dal 1923 al 1926, utilizzando una combinazione, pare alquanto semplicistica e mediocre, di esseri umani e di disegni animati. Il Feild, che ha potuto certamente vedere almeno alcuni episodi della serie, è piuttosto severo in proposito e si stupisce come il pubblico abbia potuto seguire con favore le avventure di questa piccola Alice, una bambina alquanto insipida, alle prese con i suoi sogni e le sue fantasie, rappresentati visivamente con disegni in movimento piuttosto dozzinali (13). Pare tuttavia che la serie sia notevolmente migliorata a partire dal settimo episodio. I primi sei furono realizzati interamente da Walt Disney e non ebbero un grande successo; col settimo inizia la collaborazione stretta di Ub Iwerks, chiamato appositamente da Kansas City a Hollywood per aiutare Disney nell'animazione dei brevi film. Da allora Iwerks sarà sempre al fianco di Disney e, almeno secondo l'opinione di alcuni studiosi, sarà proprio Iwerks la personalità di maggior peso di tutta l'« équipe » disneyana, superiore forse allo stesso maestro. D'altronde è proprio Disney ad ammettere che il numero sette della serie di *Alice* fu un successo immediato e che determinò non soltanto un cambiamento di stile ma una nuova fase dell'attività disneyana, dalle prospettive economico-finanziarie ben più promettenti (14).

Sarà tuttavia *Oswald the Rabbit*, il primo vero personaggio disneyano, realizzato in collaborazione con Iwerks e Walter Lantz, che darà vita a una serie di cortometraggi più chiaramente individuati nelle loro componenti espressive. Sulle tracce di una letteratura fumettistica dal passato già glorioso, come quella americana, Disney affida il successo dei suoi « animated cartoons » a un perso-

(13) Cfr. R.D. FEILD: *The Art of Walt Disney* cit., pag. 30: « Esthetically, the conflict between mediums was so obvious, and the handling of scale so unsatisfactory, that in the light of what has followed it is surprising that the public put up with it as long as it did ».

(14) Cfr. D. DISNEY MILLER: *The Story of Walt Disney* cit., pag. 84.

naggio ben definito, con una sua psicologia sia pure elementare ma non gratuita, alle cui avventure il pubblico medio può prender parte con simpatia e adesione sentimentale. L'intuizione disneyana, propria di un « entertainer » di classe, della necessità di un centro costante di attenzione da parte del pubblico per costruire spettacoli di facile e spontanea accessibilità, che troverà la sua piena esemplificazione nel personaggio di Mickey Mouse, dà origine alla serie del coniglio Osvaldo. Dati i mezzi tecnico-espressivi ancora troppo limitati del cinema d'animazione di quegli anni (1926-28), come la assenza del colore e del suono, la tecnica ancora rudimentale dell'animazione, l'impossibilità di una corretta profondità di campo, è evidente che il centro d'attenzione va ricercato nella strutturazione espressiva del personaggio, attorno al quale il breve film è costruito. Come ebbe a dire Disney: « Finché un personaggio non ha personalità ben definita, nessuno gli crede. Può anche fare delle cose buffe o interessanti, ma se il pubblico non riesce a identificarsi con lui le sue azioni appariranno irreali. E se non vi è caratterizzazione, una storia non può sembrare vera al pubblico » (15).

Da queste premesse nasce la serie di *Oswald the Rabbit*, che incontrerà un discreto successo di pubblico, e successivamente, nel 1928, quella di *Mickey Mouse*, il personaggio che darà a Disney fama mondiale e che gli fornirà i mezzi finanziari indispensabili per creare una delle più grosse e fiorenti industrie nel campo della cinematografia.

La nascita di Mickey Mouse è avvolta nella leggenda, e non interessa in questa sede riportarne le varie versioni fornite dai biografi e dai gazzettieri. Più aderente alla realtà dei fatti ci sembra questa dichiarazione dello stesso Disney che, nella sua veste pragmatistica, ben riflette la situazione contingente: « Dovevamo sfornare duecento metri di pellicola ogni due settimane, perciò non potevamo permetterci un personaggio difficile da disegnare. La testa era un circolo e il muso un circolo oblungo. Anche gli orecchi erano circoli, e così potevano essere disegnati sempre nella stessa maniera, in qualunque modo voltasse la testa. Aveva il corpo a pera e la coda lunga. Le gambe erano bocchini di pipa, che infilammo in un paio di scarponi enormi perché Topolino avesse l'aria di un ragazzo con le scarpe di suo padre. Non volevamo fargli zampe da topo, perché

(15) Cfr. W. DISNEY: *L'arte dei cartoni animati*, a cura di B. THOMAS e dello Studio W. Disney, ed. Mondadori, Milano, 1960, pag. 38.

doveva essere umanizzato e gli mettemmo i guanti. Cinque dita ci parvero troppe per un esserino così piccolo, e gliene levammo uno. Era un dito di meno da animare. Tanto per dargli qualcosa di particolare, gli mettemmo i calzoncini a due bottoni. Non aveva pelo di topo o altri impicci che rallentassero l'animazione. Ma proprio per questo era più difficile dargli un carattere » (16).

Mickey Mouse costituì un vero fatto nuovo nella storia non soltanto del cinema d'animazione ma del cinema in generale, americano prima, mondiale poi. Come le vecchie « comiche » di Mack Sennett, di Larry Semon, di Charlie Chaplin, di Buster Keaton, ecc., che affiancavano i film di lungometraggio costituendo a volte la maggior attrazione dello spettacolo; come il personaggio di Charlot, che anche nei film di maggior respiro continuava a riscuotere un largo successo di pubblico, così i brevi film di Mickey Mouse si imposero all'attenzione degli spettatori, spesso sopravanzando di gran lunga nel giudizio del pubblico e della critica i film prodotti dalle grandi case di Hollywood ai quali erano uniti nelle pubbliche programmazioni. Mickey Mouse fece vincere a Disney il primo Oscar della sua carriera artistica (17), gli fece conferire un diploma e una medaglia dalla Società delle Nazioni (18), significò per il pubblico mondiale e per molti anni, come ricorda Jean Hawthorne (19), un « disegno animato » « tout court ».

Non è facile spiegare esaurientemente la natura di questo successo e più ancora la portata universale e duratura del medesimo. Perché, se è vero che Topolino « è la spiritosa cronaca disegnata di una America casalinga e avventurosa che si nutre di buoni sentimenti, di speranza, di molto cinematografo e di abbondanti cronache » (20), se è vero che egli è stato, almeno per l'opinione pubblica internazionale dell'anteguerra, « la più nota figura del secolo ventesimo » (21),

---

(16) Cfr. W. DISNEY: *L'arte dei cartoni animati* cit., pag. 41.

(17) Nel 1931-32 premio speciale per la creazione di Mickey Mouse.

(18) Nel 1935, per la creazione di Mickey Mouse: « un simbolo internazionale di buona volontà ».

(19) Cfr. J. HAWTHORNE: *Walt Disney inventeur de Mickey Mouse*, in « La Revue du Cinéma », a. III, n. 25, 1° agosto 1931, pag. 20: « Mickey Mouse est sans doute — après Chaplin — le seul personnage de cinéma qui soit réellement connu dans le monde entier. Des gens gauches mais contents d'en parler disent un « Mickey » quand ils citent un dessin sonore quelconque ».

(20) Cfr. W. ALBERTI: *Il cinema di animazione, 1832-1956*, ed. Radio Italiana, Torino, 1957, pag. 85.

(21) Cfr. L. JACOBS: *L'avventurosa storia del cinema americano* (tr. ital. di *The Rise of the American Film. A Critical History*, New York, 1939), ed.

interpretando inconsciamente lo spirito aggressivo dei tempi moderni, rimane tuttavia insufficiente la spiegazione sociologica del suo successo, che precede la « grande depressione » provocata dalla crisi economica del '29, identificandosi con la ripresa rooseveltiana soltanto negli anni successivi, e si allarga come macchia d'olio a tutto il mondo, in tessuti sociali di differente e a volte contrastante composizione. Certamente il pubblico vide in Topolino taluni aspetti, forse i più intimi e inconsci, della propria personalità collettiva e decretò al piccolo topo dalle fattezze umane un successo strepitoso, più il pubblico degli adulti che quello dei bambini, come notava giustamente Gabriele Baldini (22). Certamente le sue avventure, anche le prime, avevano degli addentellati più o meno espliciti con la realtà, permettevano una « lettura » della storia in chiave se non simbolica per lo meno allusiva, e la bonaria satira disneyana coglieva spesso nel segno. Ma forse fu proprio la novità spettacolare introdotta da Disney nel campo del cinema d'animazione con la definizione rigorosa del personaggio, il sapiente montaggio dei disegni e, più tardi, l'uso eccellente del sonoro come contrappunto alle immagini (e sarà infatti *Steamboat Willie*, il primo « Topolino » sonoro, a far delirare le platee), a porre le basi di quella adesione spontanea del pubblico internazionale a un personaggio di per sé non particolarmente significativo e stimolante, e a un genere cinematografico, come il disegno animato, fino allora relegato in un settore del tutto trascurato della produzione cinematografica.

E' vero che già il primo film in cui fece la sua apparizione Mickey Mouse, *Plane Crazy* del 1928, si ispirava, nel descrivere le acrobazie di un aeroplano pilotato dall'attonito Topolino, alla strepitosa

Einaudi, Torino, 2ª ed., 1961, pag. 549; e più oltre: « Mickey è quasi pura forza fisica. Benché sia di cuore tenero, è tutto nervi e muscoli; egli abbatte, colpisce, mutila, distrugge qualsiasi ostacolo incontrino i suoi desideri » (pag. 549); « In un'epoca in cui la volontà di potenza è così diffusamente perdonata, rispettata, e perfino glorificata, l'elemento della forza è manifesto in tutto il costume contemporaneo. Com'è provato dalla popolarità mondiale dei suoi film, Disney è un accuratissimo, anche se inconsapevole, interprete del violento spirito dei tempi » (pag. 550).

(22) Cfr. G. BALDINI: *Le follie di Disney*, in « Cinema », a. IV, n. 68, 25 aprile 1939, pag. 258; ora in *Il lungo viaggio del cinema italiano* cit., pag. 365. Già nel 1931 Hawthorne notava che Mickey Mouse « reçoit aussi une quantité de lettres de fanatiques. Lettres qui viennent infiniment plus souvent d'adultes que d'enfants » (cfr. J. HAWTHORNE: *Walt Disney inventeur de Mickey Mouse* cit., pag. 23).

trasvolata oceanica di Lindbergh dell'anno precedente, sfruttando quindi un interesse del pubblico ancora vivo; e che il secondo, *Gallopin' Gaucho* sempre del '28, metteva in scena un Mickey Mouse che scimmiottava l'eroe dei film d'avventure alla Douglas Fairbanks, basandosi su una adesione del pubblico già scontata in partenza — e ciò conferma quella capacità tutta disneyana di saper cogliere con tempestività e rappresentare gli umori del pubblico, di cui si è detto —, ma è altrettanto vero che saranno le qualità formali dei film di Disney e Iwerks a conquistare una sempre più vasta zona del pubblico, che nella libertà fantastica propria del cinema d'animazione, impiegata sapientemente dall'*équipe* disneyana, troverà una via d'uscita dal sempre più invadente « realismo » del cinema sonoro verso i regni del sogno e della fantasia di marca infantile. Già allora Disney impiegava coscienziosamente tutte le possibilità spettacolari del suo mezzo espressivo, seguendo attentamente l'evoluzione tecnica del cinema per utilizzarne gli ultimi ritrovati; e il terzo cortometraggio di Mickey Mouse non soltanto lo volle sonoro, ma fu concepito drammaticamente sulla base degli effetti sonori che si potevano trarre dalle immagini in movimento sorrette da una musica appropriata. L'accoglienza che il pubblico riservò a *Steamboat Willie*, tutto costruito sugli effetti comici che scaturivano dall'accoppiamento degli oggetti a questo o a quello strumento musicale, testimonia dell'interesse spettacolare insito nel disegno animato disneyano, ormai esteticamente matura, al di là della piacevolezza o del simbolismo della storia narrata.

Non c'è dubbio che l'abilità di Disney nel confezionare i suoi cortometraggi d'animazione ebbe un gran peso, fu anzi determinante, nel provocare quella totale adesione del pubblico che gli decretò una fama mondiale e ancor oggi notevolissima. Non si possono infatti trascurare quelle qualità più propriamente cinematografiche, di ritmo, di composizione, di montaggio visivo-sonoro, ch'egli e i suoi collaboratori ebbero in grande misura, su un piano decisamente superiore, almeno dal punto di vista dello spettacolo popolare, agli altri « cartoonists » dell'epoca. « Si può accusarlo di avere la mano pesante », scriveva la rivista « Cinéma 57 », « di essere imbevuto di cattivo gusto, di abusare di sentimentalismo, ma non si possono però trascurare certi autentici valori cinematografici. Prima di accusarlo di aver industrializzato e commercializzato, e quindi indebolito, la poesia, si deve obiettivamente considerare il talento e la capacità mostrate in

non poche sue opere. In primo luogo l'eccellente qualità del montaggio e l'abile sceneggiatura... » (23).

Con la serie di Mickey Mouse e con quella immediatamente successiva delle « Silly Symphonies » gli Studi Disney entrano nel loro periodo di maggior fioritura tecnico-artistica. I temi e i soggetti dei singoli film, così come i modi della rappresentazione, si identificano sempre più con la società da cui nascono e alla quale si rivolgono. Inconsciamente, ma secondo un calcolo produttivo che tien conto degli umori del pubblico, i personaggi disneyani riflettono un determinato periodo storico della società americana, costituiscono, soprattutto agli occhi di noi posteri, uno specchio multicolore dell'« american way of life » di quegli anni. A fianco, e con fattori di incidenza sul costume sociale almeno pari se non superiori, dei film musicali e « western », di quelli sui gangsters o di Frank Capra (che non a caso fu intimo amico di Disney), i disegni animati disneyani si pongono tra i prodotti più vivi e interessanti dell'industria cinematografica americana d'anteguerra: la loro analisi particolareggiata, film per film, personaggio per personaggio, potrebbe fornire utili dati per uno studio comparato del « New Deal » rooseveltiano.

Intanto il personaggio di Mickey Mouse, al quale si affiancarono nel tempo altri personaggi minori come Pluto, Gambadilegno (Pete), Pippo (Goofy) e più tardi Paperino (Donald Duck), si evolveva sul piano contenutistico e formale. La maggiore strutturazione drammatica delle storie narrate, la più accentuata caratterizzazione psicologica dei personaggi di primo e di secondo piano, l'adesione del pubblico che richiedeva dal suo eroe una sempre più vasta e varia gamma di prestazioni spettacolari, determinarono modificazioni sostanziali. La comicità, in un primo tempo alquanto meccanica, si andò facendo sempre più raffinata, abbandonando a volte tuttavia la sua brutale aggressività per assumere i toni di una bonaria ironia. Lo stile della narrazione si fece più articolato, perdendo poco alla volta quella certa asprezza iniziale, anche se la graffiante evidenza di alcune situazioni ne venne edulcorata. In altre parole il prodotto uscì dagli Studi Disney sempre più rifinito, levigato, secondo la migliore tradizione del cinema hollywoodiano. Anche graficamente il personaggio di Mickey Mouse, come più tardi quello, altrettanto importante e si-

(23) Cfr. *Numéro 1: Walt Disney*, in « Cinéma 57 », n. 14, gennaio 1957: tr. ital. in *Il cinema di animazione*, a cura di W. ALBERTI e C. BERTIERI, Quaderni del Cineforum n. 2, Genova, s.a., pag. 62.

gnificativo, di Donald Duck, subì delle variazioni non puramente esteriori, perdendo in aggressività quello che acquistava in scioltezza (24). Lo stesso Disney così spiega sinteticamente la trasformazione formale dei suoi cortometraggi nel corso degli anni: « Agli inizi di Mickey, quando la novità del suono sincronizzato con l'azione stupiva e incantava ancora gli spettatori, i nostri personaggi passavano sullo schermo bamboleggiando su un ritmo musicale. Ma in questi ultimi anni, abbiamo utilizzato sempre meno la sincronizzazione. I *gags* individuali hanno in gran parte sostituito la rozza farsa. La recitazione ritmata pareva artificiale e poco convincente; mentre oggi Mickey e la sua banda devono saper recitare altrettanto bene di come di muovono » (25). Questa tendenza all'animazione « realistica », solo in parte contraddetta da alcune « Silly Symphonies » (che nacquero proprio per permettere agli animatori dell'« équipe » disneyana una maggiore libertà artistica e una più originale sperimentazione formale), indirizzerà la maggiore produzione di Disney nel decennio precedente la seconda guerra mondiale e troverà la più ampia e tecnicamente perfetta applicazione nei lungometraggi, a partire da *Biancaneve*.

La prima « Silly Symphony » fu *The Skeleton Dance*, realizzata nel 1929. Essa doveva aprire la strada a una lunga serie di cortometraggi, in cui i più diversi temi e soggetti, o addirittura l'assenza di una vera e propria storia, favorivano, nell'assoluta libertà da schemi precostituiti o dalle regole codificate dei film a un solo personaggio, un'invenzione « poetica » teoricamente più ampia e foriera di risultati espressivi più interessanti e validi. *The Skeleton Dance*, animata da Ub Iwerks sulla base di un precedente spartito musicale composto da Carl Stallings ispirandosi alla « Danse macabre » di Camille Saint Saëns, era il frutto di una invenzione fantastica originale, in cui quattro scheletri, usciti dalle loro tombe, si davano a una danza sfrenata, che assumeva a tratti le apparenze di una composizione figurativa astratta, con l'allungarsi, il mescolarsi, il confondersi delle ossa sul ritmo incalzante d'una musica d'occasione. Era la commercializzazione delle ricerche formali di altri isolati animatori, che avevano intuito le possibilità fantastiche del cinema d'animazione e ne

(24) Si possono osservare alcuni campioni dell'evoluzione grafica di Mickey Mouse nell'utile opuscolo *Guida a Topolino*, ed. Comics Club 104, Milano, novembre 1966.

(25) Cfr. W. DISNEY: *Mickey Mouse presente...*, nel vol. antologico *Silence! on tourne*, a cura di N. NAUMBURG, pref. e trad. francese di J.G. AURIOL, ed. Payot, Parigi, 1938, pag. 283.

sperimentavano con mezzi ancora artigianali le caratteristiche; era l'ingresso nel cinema spettacolare, per la porta principale di Hollywood, d'una certa avanguardia cinematografica che, nell'affermarsi presso il grande pubblico attraverso la divulgazione di Iwerks e Disney, smarriva le sue ragioni di fondo diventando un gioco gratuito per un pubblico alquanto inesperto (come sarà più tardi per gli episodi dedicati a Bach e a Mussorgski in *Fantasia*, un film che nasce dall'esperienza estetica, artistica e tecnica delle « Silly Symphonies »). Su questa strada, parallelamente a ricerche condotte nel campo della commedia di costumi, della satira, della lirica, del dramma, l'opera di Disney si avvierà senza esitazioni verso un « cattivo gusto » che non soltanto condizionerà tutta la sua produzione posteriore, con rare eccezioni, ma determinerà per molti anni l'orientamento del cinema d'animazione mondiale, provocandone la sua involuzione estetica.

Quei coriandoli, quei confetti, quelle bolle di sapone quei « rosei sederini dei bebé », giustamente criticati da Robert Benayoun in un acuto saggio del 1954 (26), che costituirono per anni il patrimonio lessicale del Disney delle « Silly Symphonies », derivano da una concezione alquanto infantile e ingenua della « poesia », dove i ricordi di una infanzia filtrata attraverso i libri per bambini e le « comic strips » si univano al disprezzo per la « cultura » intesa come corruzione della genuinità dell'ispirazione fantastica (27). Le tappe di questa degenerazione del gusto possono essere individuate lungo tutto l'arco della produzione delle « Silly Symphonies », dai quattro episodi dedicati nel 1929 e 1930 alle stagioni (*Springtime, Summer, Autumn* e *Winter*) alla *Lullaby Land* del 1933, da *The Night before Christmas* del 1934 a quel *The Old Mill* (Il vecchio mulino) del 1937, che costituì il maggior sforzo « poetico » dell'intera serie e fu il banco di prova, sul piano tecnico (l'utilizzazione della profondità di campo ottenuta con l'artificio meccanico della « multiplane camera »), per il passaggio al lungometraggio, avvenuto alla fine del medesimo anno,

---

(26) Cfr. R. BENAYOUN: *Bilan du nouveau dessin animé*, in « Positif », n. 12, dicembre 1954; la parte del saggio relativa a Disney è stata tradotta in italiano in *Il cinema di animazione*, a cura di W. ALBERTI e C. BERTIERI, cit., pag. 66-67.

(27) Si leggano le dichiarazioni di Disney rilasciate a Feild e pubblicate in calce al suo volume: « As a matter of fact, at times I've even caught myself viewing the word "culture" with suspicion — it seems to have an un-American look to me — sort of snobbism and affected — as if it though it was better than the next fellow. Actually, as I understand it, culture isn't that kind of snooty word at all » (cfr. R.D. FEILD: *The Art of Walt Disney* cit., pag. 283).

dopo tre anni di lavorazione, con *Biancaneve*. E' tutto un mondo zuccheroso, idillico, fiabesco, fatto apposta per suscitare la compiaciuta ammirazione d'un pubblico di gusti facili: c'è l'episodio idillico e quello drammatico, l'accenno ironico e quello pedagogico, il pezzo di bravura e la romanza sentimentale. La tecnica ormai sufficientemente evoluta, sì da permettere la soluzione dei più ardui problemi di animazione, di montaggio, di « illusione del reale », è impiegata sfruttandone tutte le possibilità spettacolari: il ritmo incalzante delle immagini, l'accorto impiego dell'asincronismo musicale, gli effetti cromatici ottenuti con una tavolozza abbastanza varia, sono tutti elementi che contribuiscono al successo di questi brevi film che, sommersi oggi da una severa quanto facile critica, sono i documenti rivelatori d'un costume e d'una società.

« Se l'arte della cartolina illustrata emoziona la gente », ha detto Disney alla figlia Diane, « allora a me piace l'arte della cartolina illustrata; e se sono un sentimentale, ebbene ci sono milioni di persone in questo paese che lo sono altrettanto » (28). Su questa base un giudizio critico sulla maggior parte delle « Silly Symphonies » è tanto semplice quanto inutile. Si possono analizzare ad uno ad uno questi filmetti, classificandone le varie componenti estetiche (il patetico, il tragico, il fantastico, il grottesco, il lezioso ecc.), come è stato fatto per alcuni lungometraggi disneyani da Marie-Thérèse Poncet con una pazienza e una precisione matematica degne di miglior causa (29); o si possono invece mettere in rilievo le caratteristiche tecnico-espressive delle singole opere in rapporto alla situazione di allora e a quella successiva del cinema d'animazione mondiale; si possono rintracciare in questo o quel film gli elementi che saranno in seguito sviluppati nei lungometraggi e che costituiscono spesso la tematica di fondo di tutta l'opera disneyana; oppure si può fare un discorso di tipo sociologico utilizzando i vari elementi delle « Silly Symphonies » per una analisi della società che le accolse con favore (e che si avviava al di qua e al di là dell'Atlantico inconsciamente verso la catastrofe della seconda guerra mondiale). In un caso come nell'altro — e l'ultimo è certamente il caso più interessante e foriero di frutti critici non inutili — il discorso sulla maggior parte di questa produzione di Disney risulta il più delle volte sproporzionato alla effettiva consistenza cul-

(28) Cfr. D. DISNEY MILLER: *The Story of Walt Disney* cit., pag. 220.

(29) Si vedano gli « schemi estetici » dettagliatissimi quanto inutili di *Fantasia* e di *Biancaneve* in: M.T. PONCET: *L'esthétique du dessin animé*, ed. Nizet, Parigi, 1952, pagg. 128-159.

turale del tema. In ultima analisi le « Silly Symphonies » costituirono per gli Studi Disney il laboratorio di *Biancaneve* e dei film che lo seguirono; il loro valore artistico fu limitato, e stupisce che ancor oggi alcuni possano sostenerne, con conoscenza di causa, la « poeticità » (30).

Possono fare eccezione, se si vuole, oltre alla *Skeleton Dance* citata, *King Neptune* del 1932, *Father Noah's Ark* del 1933 o quel *Three Little Pigs* (I tre porcellini) del medesimo anno, che fu forse la « Silly Symphony » di maggior successo mondiale dell'intera serie, e diede occasione a non pochi discorsi di natura sociologica. Il filmetto fu iniziato nel 1932 sulla base di alcuni schizzi di Albert Hurter e della piacevole musica di Frank Churchill su parole di Ted Sears. Quando uscì l'anno seguente, il successo fu così strepitoso che per molti anni ancora la storia dei tre porcellini che sanno difendersi dal lupo cattivo costituì un motivo ricorrente delle conversazioni pubbliche e la canzoncina « Chi ha paura del grosso lupo cattivo? » fu canticchiata in ogni angolo non solo degli Stati Uniti ma del mondo intero. I sociologi ci hanno detto che questo straordinario interesse del pubblico per un filmetto in sostanza non molto differente dagli altri disneyani va ricercato nella particolare situazione sociale, economica, politica dell'America alle soglie della ripresa dopo la crisi del '29-'32: come si disse, tutti avevano un lupo cattivo alla porta (la fame, la disoccupazione, la disperazione, ecc.) e l'atteggiamento del saggio porcellino che costruisce una casa di mattoni era un esempio stimolante per tutti. Ma le ragioni profonde di questa psicologia delle masse sono solo una delle componenti del successo del film; le altre vanno ricercate da un lato nel desiderio di evasione proprio dei pubblici cinematografici di tutto il mondo, che in questa piacevole novelletta visiva e sonora trovavano un mezzo efficacissimo di divertimento, dal-

(30) Cfr. quanto scrive Tomàs G. Larraya nella prefazione all'edizione spagnola della biografia disneyana di D. Disney Miller: « Sus fantasìas y hasta fantasmagorìas coloreadas mezclan caprichosamente, pero con acierto, todas les tendencias y escuelas pictòricas, sin dar preferencia a ninguna, dando por resultado un colorido ilusorio, quimérico, expectacular, pero atractivo y seductor, que complace a la vista y emociona, haciendo admitir al espectador, come real y lògico, hasta lo absurdo y irrazonable », e più oltre: « Hay en tales *Sinfonìas* perfecta fusiòn entre lo real y lo ilusorio, entre lo lògico y lo fabulosò, entre lo material y lo quimérico, de modo tal que el espectador de toda clase, cultura y edad, al verlas aniña su espiritu, non analiza y considera posible, siquiera mientras dura la proyecciòn, cuanto acontece en la pantalla, dominado por la sugestiòn del arte » (D. Disney Miller: *Walt Disney*, pref. di T.G. Larraya, ed. Rialp, Madrid, 1961, pagg. 17 e 21).

l'altro nella natura estetica del film stesso. Come poche altre « Silly Symphonies » di quel periodo *The Three Little Pigs* possedeva in grande misura tutti gli elementi d'una composizione perfettamente riuscita sul piano spettacolare: la piacevolezza del disegno, grottesco e caricaturale come la storia richiedeva; il ritmo incalzante delle immagini, ottenuto da un montaggio rigoroso e narrativamente efficace; il colore usato nelle più varie gamme, con effetti comici e drammatici notevolissimi (basti per tutti la trasformazione cromatica del lupo, dal blu al viola, mentre si sfiata nel tentativo di soffiare contro la basa di mattoni del porcellino previdente); le invenzioni comiche originali e ben dosate nell'arco della narrazione; e « last but not least » la musica appropriata, che della graziosa canzoncina di Churchill e Sears faceva il centro sonoro della costruzione drammatica.

Anche *King Neptune* e *Father Noah's Ark* erano costruiti sui medesimi fondamenti drammatici, così come le altre migliori « Silly Symphonies » o i più riusciti episodi delle serie di Mickey Mouse e di Donald Duck (di cui va ancor oggi famoso il divertente *Donald and Pluto* del 1936 per la successione esilarante degli effetti comici ottenuti dalla presenza tra i due protagonisti di una calamita con le relative conseguenze di magnetizzazione). E' certo che le varie facce della personalità disneyana — di artista, di produttore, di « talent scout », di organizzatore efficiente e commerciante oculato; e all'interno di ciascuna, le varie sfumature del suo carattere — sono bene ed esaurientemente rappresentate nelle decine e decine di cortometraggi realizzati nel decennio 1928-1937: è tutto un mondo, con le sue ingenuità, il suo ottimismo di maniera, la sua genialità e la sua prosopopea, il suo umorismo e il suo spirito borghese, il suo profondo e genuino « americanismo », che vien fuori a tratti, qua e là quasi inconsciamente, con alti e bassi, improvvise illuminazioni e rapide cadute, a comporre complessivamente il risvolto fiabesco ed edulcorato, compiaciuto e ammiccante, superficiale e ingenuo, ma estremamente indicativo, di una società e di un popolo. A distanza di trent'anni pensiamo che sia ancora valido questo giudizio di Emilio Cecchi, che bene individua e sottolinea le componenti dell'arte disneyana: « Si può avere per l'arte di Walt Disney il massimo riguardo. E dover tuttavia riconoscere che le sue straordinarie doti di ritmo e d'umorismo restano sempre, e sempre più, subordinate a una qualità di disegno borghese, ad un gusto pittorico insignificante, come quello delle cartoline d'auguri natalizi. L'arte di Disney è simile a un viso formato da due metà differenti. Una metà ride d'un riso elettrico e scintillan-

te. La seconda metà cerca di accompagnare il riso dell'altra; ma non riesce che a una smorfia. E' un vero peccato che Disney non si possa contemplarlo soltanto di profilo, dalla parte buona. Ci porterebbe fuori campo, a illustrare come siffatto connubio di genialità e pessimo gusto, di capacità inventiva e piatto convenzionalismo, sia americano, tipicamente: basti riferirsi, in letteratura, a Brét Harte, O. Henry e Mark Twain. Al medesimo tempo, sarebbe difficile non rendersi conto di come, in Disney, lo sforzo di adeguare il disegno al ritmo e alle trovate del racconto, vada facendosi più e più fiacco e sfiduciato. I piccoli miracoli del *Nettuno* e dell'*Arca di Noè* sono ormai tremendamente lontani » (31).

La realizzazione di *Biancaneve e i sette nani* costituì, come si è detto, la conclusione di un ciclo di ricerche, sperimentazioni e risultati espressivi condotti nell'arco di un decennio. Non è il caso in questa sede di analizzare in profondità le ragioni economiche e commerciali che spinsero Walt Disney a imboccare la strada del lungometraggio; basti dire che la necessità di un lato di permettere un funzionamento degli Studi a pieno ritmo, impiegando razionalmente tecnici e maestranze e apparecchiature, dall'altro di modificare la situazione di minorità in cui si trovava la produzione di disegni animati relegata alla funzione secondaria di completamento di programma, quindi industrialmente e commercialmente limitata, fu la causa prima di un progetto di lavorazione certamente impegnativo e arrischiato, ma che darà, almeno sul piano economico, risultati più che soddisfacenti. Il primo lungometraggio a disegni animati trasformerà infatti la struttura organizzativa degli Studi di Burbank, porrà la Casa di Disney tra le più efficienti e solide industrie cinematografiche hollywoodiane, darà il via a un tipo di lavorazione artistica nel settore del cinema d'animazione fino allora praticato soltanto marginalmente: una vera e propria lavorazione « a catena », con tutti gli inconvenienti, sotto l'aspetto artistico, e tutti i vantaggi, sotto l'aspetto produttivo, che è facile immaginare. E porrà problemi di linguaggio, di stile narrativo e drammatico, al disegno animato.

Il problema di fondo della realizzazione di *Biancaneve* fu il « realismo ». Tutta la precedente produzione disneyana, anche se non dichiaratamente, tendeva alla riproduzione della realtà naturale. Se

(31) Cfr. E. CECCHI: *America amara*, ed. Sansoni, Firenze, 4ª ed., 1943, pagg. 170-171. Le osservazioni di Cecchi sul cinema americano e su Disney in particolare sono il frutto di un suo lungo soggiorno negli Stati Uniti negli anni 1937-38.

Mickey Mouse, Donald Duck e compagni erano evidentemente delle caricature e la loro similitudine con i modelli animali di partenza era puramente fantastica, non di meno essi furono creati tenendo ben presente la loro possibile somiglianza ideale con l'uomo. Gli atteggiamenti dei personaggi disneyani, tutti tratti dal regno animale, erano umani: la comicità, il grottesco, la satira nascevano proprio da questo antropomorfismo di base. Che dire poi degli sfondi paesistici, delle scenografie, dell'ambiente naturale o artificiale entro cui questi personaggi agivano, se non che essi tendevano, con risultati più o meno discutibili e che miglioreranno nel corso degli anni, a riprodurre il più fedelmente possibile la realtà? Lo stesso stile disneyano, di composizione, ritmo, narrazione, si ispirava al linguaggio del cinema spettacolare che voleva essere una specie di surrogato della vita reale: le invenzioni fantastiche, le libertà che il disegno animato poteva prendersi nei confronti della realtà fenomenica, si basavano sempre su fondamenti realistici. Le « Silly Symphonies » d'ispirazione lirica, quelle considerate « poetiche », in cui gli elementi naturali animali e vegetali avevano una gran parte, erano costruite sfruttando la sempre maggiore abilità tecnica degli animatori disneyani di riprodurre fedelmente il cadere di una foglia, lo stormire delle fronde, il volo di una libellula, il canto di un usignolo, in una parola tutte quelle manifestazioni della natura che bene si prestavano, secondo una concezione piuttosto infantile e volgare della poesia, a « liricizzare » la realtà (e infatti il pubblico di gusti facili se ne estasiava).

Quando le attrezzature tecniche permisero di creare l'illusione della terza dimensione, e l'invenzione della citata « multiplane camera » diede i prodigiosi risultati illusionistici di *The Old Mill*, una « Silly Symphony » in cui la « poesia » era ottenuta soffermandosi sui particolari facilmente drammatizzabili di un vecchio mulino abbandonato e su un coro orchestrato sapientemente di animaletti graziosi (uccelli, ranocchie, ecc.), i problemi strutturali del lungometraggio d'animazione erano sostanzialmente risolti. Ottanta minuti di proiezione continua non costituivano più un ostacolo insormontabile per Disney e per i suoi collaboratori. Essi erano ormai in grado di rappresentare il dramma, oltre alla commedia, l'idillio, oltre alla satira, l'avventura, oltre allo « sketch »; potevano ormai narrare una storia in cui i vari elementi del mondo disneyano sparsi qua e là nei precedenti cortometraggi trovavano una unità drammatica e compositiva. *Biancaneve* fu ridisegnato cinque volte, per ottenere quel « realismo » figurativo che Disney voleva; come ricorda lo stesso Disney,

per il film « gli animatori utilizzarono modelli in cera plastica al fine di essere sicuri che le loro piccole figure umane fossero il più possibile esatte e di potere osservare i loro personaggi sotto tutti gli angoli » (32).

La fiaba dei fratelli Grimm forniva una esile traccia per uno spettacolo di ampiezza inconsueta, e conteneva soltanto degli elementi avventurosi, drammatici, idillici, e se si vuole didascalici, ma non comici e grotteschi, nel cui registro invece Disney aveva ottenuto i risultati più soddisfacenti. Fu compito dell'« Ufficio soggetti » degli Studi Disney colmare la lacuna, elaborando una nuova trama che proprio nei personaggi dei nani — del tutto secondari nel testo di partenza — potesse trovare i suoi punti di forza. La riuscita del film si dovette essenzialmente, come è stato detto fin dal 1938 dalla critica mondiale, alla creazione dei personaggi dei sette nani, acutamente individuati psicologicamente e figurativamente, e al loro rapporto, comico e drammatico, con la figura della protagonista e con l'ambiente circostante. L'opera lievitava nella rappresentazione della vita quotidiana dei nani, trasfigurando in certo modo il gusto caramelloso delle « Silly Symphonies » e la meccanica comicità delle situazioni scontate con l'intuizione originale dello spirito fiabesco della storia: non più illustrazione d'un libro per l'infanzia ma vera creazione poetica d'un racconto per immagini, dedicato ai grandi e ai piccini. Di qui lo stridente contrasto con la scialba raffigurazione dei personaggi « umani » — Biancaneve, il Principe Azzurro, la Regina — puramente illustrativi, e d'una illustrazione artisticamente mediocre; di qui la sproporzione stilistica tra le gustose canzoni mimate dei nani e le plateali esibizioni canore di Biancaneve, d'una leziosaggine disgustosa. Di qui infine l'insufficienza drammatica delle sequenze narrative più esplicitamente tese, come la fuga di Biancaneve nella foresta o quella della Strega inseguita dai nani e dagli animali, dove l'abilità tecnica e la volontà di « épater le bourgeois » sopravanzano le necessità espressive.

Sono difetti costitutivi che non implicano soltanto un giudizio di merito sul valore artistico del film, ormai sufficientemente definito dalla critica e sul quale non occorre tornar su, ma uno studio sulla validità estetica dello stesso lungometraggio d'animazione: fin dove è possibile estendere i mezzi espressivi propri del disegno animato in campi che forse non gli competono. Si aprirebbe qui una discussione

(32) Cfr. W. Disney: *Mickey Mouse presente...*, cit., pag. 278.

che ci porterebbe lontano e la cui legittimità potrebbe essere dubbia. Sta di fatto che *Biancaneve*, e più ancora i lungometraggi che Disney realizzò in seguito, da *Pinocchio* a *La Spada nella roccia* e in parte a *Mary Poppins*, in cui l'animazione compariva soltanto in alcune sequenze in una funzione espressiva simile a quella assunta nella lontana serie di *Alice in Cartoonland*, dimostrano l'insufficienza artistica del disegno animato di « reggere » sul piano dello spettacolo per un'ora e mezza.

Comincia da *Biancaneve* quell'« itinerario waltdisneyano » regressivo, quella « caduta degli angeli », di cui parlava in un lucido saggio pubblicato su questa rivista Lucio Mandarà? (33). In realtà non si può parlare di una parabola, di una « ascesa e caduta » dell'arte disneyana, quanto piuttosto di un alternarsi di momenti felici e di momenti stanchi, di invenzione genuina e di facili quanto inutili rifacimenti, di una aderenza allo spirito dei tempi e di una posizione pateticamente anacronistica. Dopo *Biancaneve* lo studio dell'attività di Disney si fa meno interessante, sul piano dell'arte e della cultura risulta spesso inutile, quanto più largo può essere l'interesse in altri campi con il progressivo ampliarsi delle iniziative disneyane nei settori del documentario, del film « dal vero », della televisione, ecc. Non che cessino del tutto le occasioni per un discorso critico — anzi alcuni film di propaganda bellica meriterebbero una attenzione particolare, anche in relazione all'uso didattico del disegno animato con soluzioni figurative e di montaggio di grande interesse, come *Victory through the Air Power* del 1943; e un film come *Der Führer's Face* del 1942 rimane tuttora, per la precisione della sua satira antinazista, uno dei migliori esempi dell'arte di Disney —, ma le ragioni del successo o dell'insuccesso dei lungometraggi disneyani sono contenute nelle sue opere precedenti, e si è già cercato di metterle in luce. Trattare diffusamente di ogni lungometraggio o delle serie di cortometraggi prodotti durante e dopo la seconda guerra mondiale, non soltanto uscirebbe dai limiti che ci siamo imposti, ma poco aggiungerebbe a quanto già detto. Semmai ci sembra che, col passare degli anni, anche le doti indiscusse di « entertainer », che sono sempre state riconosciute a Walt Disney, siano venute gradatamente scemando, in conseguenza del suo progressivo allontanarsi non tanto dai problemi dell'attualità — che non furono mai i temi fondamentali della

---

(33) Cfr. L. MANDARÀ: *La caduta degli angeli* (*Itinerario waltdisneyano*), in « Bianco e Nero », a. XII, n. 6, giugno 1961, pagg. 40-46.

sua opera — quanto dallo « spirito dei tempi », che invece per molti anni egli seppe interpretare se non con acume, con genuina partecipazione. E se ne può avere una conferma, non soltanto analizzando i temi e i soggetti dei suoi film posteriori a *Biancaneve*, tratti sempre più stancamente dalla favolistica mondiale tranne rare eccezioni, o confrontando la sua opera con quanto si andava facendo al di qua e al di là dell'Atlantico in questo settore della cinematografia in questi ultimi vent'anni, ma anche e soprattutto studiando il suo stile, o meglio lo stile standardizzato della sua « équipe » di animatori, sempre più opaco, anonimo, privo di qualsiasi originalità, grossolano addirittura proprio quando parve rinnovarsi, e fu invece un passo falso, uno stupido errore. Si veda in proposito un film come *Toot, Whistle, Plunk and Boom*, diretto nel 1953 da Ward Kimball, una storia degli strumenti musicali realizzata in cinemascope in uno stile figurativo che si richiamava esplicitamente all'U.P.A. di Stephen Bosustow, e ne era una stanca copia, con buona pace di Fernandez Cuenca che vi vide un valore positivo e promettente (34).

Pinocchio, si sa, fu il primo grosso incidente estetico nella carriera artistica di Disney, almeno per il pubblico e la critica europei, forse più sensibili al fascino genuino del patrimonio culturale della favolistica di classe di quanto non siano gli americani. Più abile si faceva la tecnica e più questo stesso tecnicismo appesantiva il racconto; e le invenzioni « poetiche », sempre più rare e di gusto sempre più discutibile, mostravano a sufficienza la scarsa fantasia dei soggettisti, l'anonimato della rappresentazione, la commercializzazione dello spettacolo (35). Ma più grave ancora fu il successivo *Fantasia*,

---

(34) CARLOS FERNANDEZ CUENCA incluse il film di Kimball nella rassegna storica del disegno animato da lui curata per il X Festival internazionale del cinema di San Sebastian nel 1962 e così ne scrisse: « No solo hay que destacar esta divertidìsima historia del origen de los instrumentos musicales por sere el primer dibujo animado de Disney en Cinemascopio, por haber obtenido el Premio de Cortometrajes en el Festival de Cannes y por haber ganado el Oscar de la Academia de Hollywood, sino también porque marca un positivo y prometedor intento de renovaciòn estilìstica en la fecunda trayectoria de Disney y sus colaboradores, que non podìan permanecer indiferentes a la realidad de las conquistas de Bosustow y otros, tanto en América cuanto en Europa » (cfr. C.F. CUENCA: *El mundo del dibujo animado*, Festival Internacional del Cine, San Sebastian, 1962, pag. 46).

(35) Non si può non concordare con l'accorata critica di MARIO GROMO, un vero « patito » di Disney, quando, a conclusione della sua recensione di *Pinocchio*, scriveva: « Si potrebbero ricordare Pinocchio e Buffalo Bill, se si volessero dare dei nomi all'inconscia poesia di molte ore della nostra infanzia; ed è triste che il poeta Disney, con la nostra, non abbia voluto riascoltare

« visualizzazione » di brani musicali realizzata in spregio ai più elementari princìpi di cultura musicale, proprio quando più esplicito si faceva l'intento « culturale » di Disney e più dichiarato il suo proposito di entrare nella « storia della cultura » (36). Cultura d'accatto questa, che faceva proprio, con una volontà di assimilazione ingenua quanto superficiale, ricerche estetiche risalenti all'« avanguardia classica » e a Oskar Fischinger in particolare. Anzi, proprio *Fantasia* ci aiuta a meglio comprendere le caratteristiche fondamentali della produzione cinematografica disneyana di questi ultimi trent'anni, da *Pinòcchio* a *Mary Poppins*, comprendendo se si vuole anche i film documentari sugli animali e sui lontani paesi, i film « per ragazzi » e quelli d'avventure realizzati secondo le regole della più commercializzata industria hollywoodiana. Perché in quel film, se si eccettua in parte l'episodio dell'*Apprendista stregone* su musica di Paul Dukas, che può essere definito un gustoso filmetto della serie di Mickey Mouse, tutto concorreva a sottolineare non tanto il « cattivo gusto » proprio di molte « Silly Symphonies », quanto l'assoluta mancanza di una misura artistica, l'abuso più smaccato degli effetti drammatici e melodrammatici, il « tradimento » della vera essenza poetica delle opere « interpretate visivamente », un connubio sgradevole di realtà e fantasia, una comicità alquanto grossolana, un disegno fiacco e inespressivo: elementi questi che si incontreranno, più o meno abbondantemente, nella maggior parte delle opere successive.

Certo è possibile estrarre da questo o quel film il particolare felice, la soluzione narrativa efficace, l'invenzione umoristica gustosa — spesso tuttavia più frutto d'un calcolato quanto sapiente dosaggio di effetti che d'una genuina e originale elaborazione poetica —, ma il discorso critico fondamentale non cambia. Alcuni episodi riusciti di

---

anche la sua, si sia invece accontentato di un "ufficio-soggetti": costringendo quel bimbo, che era al buio dietro di me, a chiedere ogni tanto alla mamma: E chi è quello? Ma io non capisco » (cfr. M. Gromo: *L'ultimo Disney*, in « La Nuova Stampa », a. III, n. 305, 30 dicembre 1947; ora in M. Gromo: *L'arte di Walt Disney* cit., pag. 18). Recentemente la studiosa belga Ottevaere-van Praag in uno studio pedagogico su *Pinocchio* così concludeva il suo esame del film di Disney: « Chez Disney, pas de morale ennuyeuse, mais que de fadeur! Pinocchio a perdu un physique caractéristique au profit d'un garçonnet rond et sans personnalité. Les couleurs manquent de finesse... et la fée! » (cfr. G. Ottevaere-van Praag: *Rélecture de Pinocchio*, in « Revue de l'Université de Bruxelles », n.s., t. XVIII, n. 5, agosto-settembre 1966, pag. 478).

(36) Cfr. nota n. 27. Il libro del Feild tratta diffusamente della lavorazione del film *Fantasia* e delle preoccupazioni « culturali » di Disney e dei suoi collaboratori. Si leggano, oltre alle dichiarazioni di Disney riportate in nota n. 27, le pagg. 283 e 284 del libro.

Saludos amigos o di *Make Mine Music* (Musica maestro), i personaggi minori di *Cinderella* (Cenerentola) o di *Alice in Wonderland* (Alice nel paese delle meraviglie) non sono sufficienti per iniziare una nuova indagine critica dell'opera disneyana, storicamente datata ormai e culturalmente morta. E neppure il maggior respiro « poetico » di film di migliore fattura, apparentemente più vicini tematicamente agli interessi del primo Disney, come *Dumbo* (Dumbo l'elefante volante), *Bambi* e, in minor misura, *Lady and the Tramp* (Lilli e il vagabondo), basta a modificare un giudizio negativo, ormai quasi universalmente accettato. Meno ancora interessano i pur tecnicamente pregevoli documentari sulla natura, dall'*Isola delle foche* alla *Valle dei castori* a *The Living Desert* (Deserto che vive), ecc., costruiti non tanto sulla base di uno studio accurato della vita degli animali nel loro ambiente naturale, osservati con spirito scientifico e con amore — anche se la realizzazione di questi film richiese lunghi anni di riprese e una attrezzatura tecnica sorprendente —, quanto invece con lo scopo di farne materia di spettacolo, e spesso di spettacolo per un pubblico dal palato non troppo fine. E' sufficiente a questo proposito confrontare i documentari disneyani con quelli del sovietico Aleksandr Zguridi per coglierne immediatamente la profonda differenza di contenuto.

Dumbo, *Bambi* e in parte *Lilli e il vagabondo* parvero più freschi, più genuini, anche perché si rivolgevano in maniera più esplicita a un pubblico infantile e non attingevano direttamente alla favolistica mondiale i loro soggetti: la storia e le avventure di un elefantino dalle grandi orecchie; l'educazione alla vita di un cerbiatto, dall'infanzia alla virilità; gli amori di una cagnolina di razza e di un simpatico randagio. Su questi temi, nonostante i cedimenti di gusto o la compiaciuta drammatizzazione a forti tinte, la mediocrità dello stile figurativo o il gratuito tecnicismo, Disney seppe comporre dei racconti non privi di sapore, sulla linea della migliore tradizione prebellica. E seppe riallacciare i rapporti con l'infanzia, ristabilendo un contatto, genuino questa volta e didatticamente fecondo, con i bambini di tutto il mondo (37).

Il ciclo di attività iniziato con *Pinocchio* è in conclusione un am-

(37) Maria Teresa Gentile ha condotto un attento studio pedagogico sui disegni animati di Walt Disney, che costituisce un capitolo del volume: M.T. Gentile: *Cinema e società. Saggi di lettura educativa sul film*, ed. Armando, Roma, 1961. Si leggano in proposito le acute osservazioni su *Bambi* che l'autrice considera il capolavoro di Disney (pagg. 115-116).

pliamento e un deterioramento delle conquiste raggiunte, sul piano dell'espressione e della tecnica, nel decennio precedente. Se ebbe qualcosa da dire — e l'ebbe — Disney la disse attraverso le avventure di Mickey Mouse, di Pluto e di Donald Duck, dei sette nani e di alcuni gustosi personaggi delle « Silly Symphonies »: il resto è silenzio. Spiace dirlo, per un artista che tanto ha fatto per il divertimento di intere generazioni, ma la storia del cinema d'animazione di questi ultimi vent'anni si è svolta senza di lui, anzi il più delle volte, e con i risultati artistici più notevoli, contro di lui.

Il Disney stampato

di ERNESTO G. LAURA

Ad integrare la prospettiva su Disney tracciata da Gianni Rondolino nel suo saggio precedente, ci sembra opportuno esaminare una attività disneyana altrettanto rilevante di quella cinematografica, anche per l'incidenza che ha avuto su un vasto pubblico e su altri disegnatori. Intendiamo riferirci alla sua attività di autore di "comics", che per oltre un trentennio corre parallela a quella destinata allo schermo. Accanto ad un Disney per così dire "proiettato" esiste infatti un Disney "stampato".

Converrà ricordare in breve che i "comics", senza risalire alle loro origini più lontane, affondano le radici nella vignetta umoristica o satirica, tipica del giornale anglosassone. Negli Stati Uniti, in particolare, alla fine del secolo e con più vigore all'inizio del nuovo dalla vignetta nasce la breve sequenza di vignette, disposta su una striscia ("strip"). La striscia consente la creazione del personaggio e di brevi storie conchiuse in se stesse ("one shot") ma ripetenti motivi costanti che le caratterizzano. La nascita di questa singolare forma di narrativa popolare per immagini nelle pagine dei quotidiani avverte che essa non era in primo luogo diretta al pubblico infantile, bensì globalmente al lettore medio, di qualunque età. (Dunque nemmeno era diretta specificamente all'adulto, e costituiva quella che chiameremmo con termine appunto dell'epoca la "lettura per famiglie", basata su situazioni, spunti, personaggi universali): È solo più tardi, negli anni '30, che a lato dei "comics" umoristici — i quali rimangono quasi sempre nell'ambito della storia che si esaurisce in una sola striscia — prendono vita e si sviluppano con rapidità i "comics" (e qui il termine è usato in senso traslato) avventurosi, le cui strisce costituiscono una puntata di romanzi a continuazione che durano anche mesi. Disney esordisce nella realizzazione di "strips" proprio nel periodo, a cavallo degli anni '30, in cui matura un siffatto allargamento dall'umorismo all'avventura e dalla striscia singola ai più complessi "comics" a puntate. Secondo come si è stabilizzata questa forma di comunicazione a partire dagli anni '30, i "comics" si possono grosso modo dividere in tre categorie: le striscie quotidiane, le tavole domenicali e gli albums. La prima categoria è tuttora la più diffusa e curata, in quanto la possibilità di pubblicare per mesi sei "strips" alla settimana (non contando la domenica) offre il destro allo sceneggiatore

— che è spesso diverso dal disegnatore — di impostare una storia saldamente costruita, con ricchezza di dettagli e coerente approfondimento dei personaggi. D'altra parte, la scansione in striscie quotidiane, interrompendosi l'azione ogni ventiquattrore, necessita di esser sottolineata da un "taglio" particolare di racconto, chiudendo in certo modo il capitolo (sono in fondo le stesse regole che presiedono all'elaborazione dei telefilm americani, strutturati in modo da poter essere interrotti ogni dieci minuti per inserirvi la pubblicità). Le tavole domenicali possono essere o meno disposte su striscie: gli autori dispongono infatti di una pagina (o di parte di una pagina) e possono giostrare la disposizione dei disegni, ad esempio con quadri di varia grandezza; inoltre nelle tavole domenicali è in uso il colore. Anche qui possiamo avere storie a puntate, ma è chiaro che la maggiore libertà di realizzazione del disegno (grandezza, colore, ecc., come si è indicato) inclina gli autori a impostare storie soprattutto "spettacolari" dove il disegno campeggi rispetto allo sviluppo dell'azione (tipica avventura da tavole domenicali fu, agli inizi, non a caso, quella di « Flash Gordon » dello scomparso Alex Raymond, di fantasia avveniristica, e si consideri anche la tipicità di « Prince Valiant in the Days of King Arthur » di Hal Foster, fondata sul pittoresco di un ambiente medioevale fiabescamente rivissuto: ne trasse un film Henry Hathaway). Gli albums (« comic books »), infine, hanno natura antologica, raccolgono cioè, con cadenza mensile o bimensile, diverse storie appositamente create. Qui valgono gli stessi criteri delle tavole domenicali ma la necessità di contenere più storie in un ragionevole numero di pagine induce a sceneggiature elementari con situazioni impostate e svolte frettolosamente. Disney si è applicato a tutt'e tre le categorie di "comics", come vedremo (1).

Quando, il 1° gennaio del 1930, i quotidiani statunitensi pubblicano la prima "strip" delle avventure di Mickey Mouse, il topo è già da qualche tempo conosciuto sugli schermi. Dal '28, infatti, Topolino ha già compiuto il passo dal muto al sonoro e come personaggi si è già affiancato la fidanzata Minnie (*The Gallopin' Gaucho*) e il feroce antagonista Pete (Pietro Gambadilegno: *Steamboat Willie*).

Sull'autore dei disegni che passano con la firma di Walt Disney, vale il ragionamento che si fa per i film: egli non ha forse mai posto mano direttamente a un "comic", e tuttavia il suo "segno", il suo gusto sono inconfondibili pur nel maturare e nel variare dello stile grafico. Sembra che il primo disegnatore dei "comics" disneyani sia stato Floyd Gottfredson, ma risulta evidente, almeno per gli anni '30-'31, la sorveglianza — e forse per alcune storie anche la direzione del disegno — di Ub Iwerks. Iwerks si era formato alla scuola

(1) Per una storia dei « comics » cfr. le opere generali: COLTON WAUGH: *The Comics,* New York, MacMillan, 1947; STEPHEN D. BECKER: *Comic Art in America,* New York, Simon & Schuster, 1960; CARLO DELLA CORTE: *I fumetti,* Milano, Mondadori, 1961. Per le caratteristiche di linguaggio dei « comics » e per le loro costanti strutturali cfr.: UMBERTO ECO: *Apocalittici e integrati,* Milano, Bompiani, 1964; U. ECO: *La struttura iterativa nei fumetti* nel volume *Stampa a fumetti, cultura di massa, società contemporanea,* a cura di ROMANO CALISI. Per gli aspetti sociologici dei « comics », oltre al volume ora citato, cfr.: ROBERTO GIAMMANCO: *Gulp! Sortilegio a fumetti,* Mondadori, 1966. Tutte queste sono indicazioni essenziali, essendo la bibliografia sull'argomento assai vasta ed in continuo aumento.

di George Herriman, il creatore di « Krazy Kat » e di « Ignatz the Mouse », i due irriducibili, strampalati antagonisti di vicende surreali benché ambientate in una qualunque cittadina americana. Come Harry Langdon, il topo Ignatz aveva sempre un mattone a portata di mano per perseguitare il gatto, ma a differenza di Langdon, che nelle sue comiche "two-reels" si serviva del mattone con innocenza e quasi casualmente, Ignatz si comporta con precisa cattiveria. (I "comics" animaleschi di Herriman [1881-1944], capaci di mascherare sotto una apparenza di semplice favoletta un difficile umorismo dell'assurdo [2], sono già una dimostrazione di come le "strips" dei quotidiani avessero raggiunto una certa maturità espressiva e di contenuti). Se si esamina il quinto episodio di Topolino, pubblicato dal 19 gennaio al 28 febbraio 1931 (ed uscito in Italia come « Topolino contro il gatto Nip »), le somiglianze di idea centrale, "gags", e spirito ispiratore con le avventure di Krazy Kat sono scoperte. Contro il presuntuoso Nip, che si proclama sulla targhetta di casa (una modesta capanna squinternata alla periferia della città) « il più forte dei gatti », Topolino ingaggia una lotta senza esclusione di colpi, a cui Nip risponde con armi più o meno micidiali, sempre nell'ambito di una contesa abbastanza casalinga e infantile, dove il massimo che si vuole ottenere è rovinare la coda all'avversario. Né manca il tentativo di coinvolgere il poliziotto di ronda, proprio come accade fra Ignatz e il gatto. Si tratta però di una storia che fa testo a sé, interessante, nella sua carica distruttiva, soprattutto per inquadrare il Disney stampato nelle sue origini (3).

La prima avventura, edita fra il 1° gennaio ed il 26 marzo del 1930 (in Italia: « Le audaci imprese di Topolino nell'Isola Misteriosa », uscita a puntate a Firenze sul supplemento di « Topolino » dal 21 gennaio al 15 marzo 1934), ci presenta un personaggio che non è ancora tale, esattamente com'era avvenuto nei primi disegni animati, dove Mickey Mouse possedeva un tipo fisico preciso ma era ancora indistinto come carattere. Quel che è ben definito è l'ambiente, un mondo campagnolo molto primitivo, dove la storia del mondo passa lontana e giunge di rimbalzo ai contadini attraverso le cronache dei giornali. Nella prima striscia, Topolino è un ragazzo sdraiato su un covone di fieno che sogna ad occhi aperti di diventare un grande aviatore e di ricevere le congratulazioni di Charles Lindbergh. Agitandosi nel sogno, finisce a terra con un ruzzolone. Si nota subito l'impostazione cinematografica della striscia: cinque disegni che dànno l'illusione di un movimento progressivo e vanno perciò colti nel loro reciproco integrarsi. Si avverte, in altre parole, che, anche se l'autore materiale dei disegni era una persona particolare, il lavoro nasceva come frutto della medesima "équipe" che impostava contemporaneamente i disegni animati e ne riceveva perciò un certo condizionamento. La sceneggiatura della storia è faticosa e dispersiva, dato lo sforzo compiuto per la prima volta di dilatare le avventure di Topolino dalla misura concentrata di un'azione ba-

---

(2) « Un disegno singolare per certe sue aperture surrealistiche, specie nei paesaggi lunari e improbabili, fatti apposta per sottrarre la vicenda ad ogni verosimiglianza » (ANONIMO: Presentazione a *Krazy Kat* in « Linus », Milano, n. 1, aprile 1965).

(3) « Topolino e il gatto Nip » è stato ristampato in « Linus » n. 11, novembre 1965 integrato di « strips » iniziali e conclusive desunte da un'edizione francese, prima d'ora non conosciute in Italia.

stevole a riempire i dieci minuti di un cortometraggio a un'azione che doveva sostenersi per quasi tre mesi di striscie quotidiane. Topolino si costruisce un aereo casalingo e, trascinato da una tempesta, precipita in un'isola misteriosa. Gli ingredienti sono quelli di un normale "feuilleton" avventuroso: la tempesta in aria, l'isola, un forziere che cela uno scheletro, i cannibali, ma frequenti sono le digressioni per riposanti pause umoristiche, ad es. la striscia della pesca o quelle di Topolino ospite di un nido di uccelli. Quando non si sa più come risolvere l'avventura, un provvidenziale uccello trascina il ragazzo-topo in volo e lo lascia cadere — guarda caso! — sulla porta di casa. La presenza di Minnie è forse ingombrante in una storia tanto lunga, se gli autori se ne liberano quasi subito lasciandola precipitare dall'aereo (e si salva con una delle tante trovate surreali, che costituiscono il lato fresco e gustoso della storia: le mutandine le si gonfiano d'aria e le fanno da paracadute), per ritrovarla alla fine fra le braccia dell'eroe.

In queste prime avventure la chiave del successo dei "comics" disneyani, che nascono non a caso fra il crollo della Borsa di New York e l'avvento di Roosevelt e incarnano un certo ottimismo democratico che sorreggerà il "New Deal", sta, a nostro parere, nella riproposta di un'America "sana" e cioè agricola e provinciale, onesta e lavoratrice, in contrapposizione all'America borghese e urbana di New York o di Chicago, travolta nel suo offensivo benessere dalla Depressione e annegata nelle degenerazioni e nelle "follie" dell'età del jazz. Se il Mickey Mouse dei "cartoons" cinematografici sarà sempre più un simpatico ragazzo che ci fa ridere e divertire, il Mickey Mouse dei giornali è anzitutto il prototipo dell'americano medio a cui Roosevelt rivolge il proprio appello per la costruzione di una rinnovata società. Ma per divenire un autentico prototipo, un "mito" esso stesso a cui potersi riferire, un esempio di fiducia e di coraggio, Topolino dovrà percorrere della strada. Pur avendo azzeccato l'ambiente, gli autori dei primi anni sono incerti sulla chiave espressiva e si rifanno pedissequamente allo spirito dei "cartoons" paralleli. Ciò è forse ancor maggiormente evidente nelle tavole domenicali che prendono il via nello stesso 1930, e la prima delle quali (uscita da noi come « La medaglia di salvataggio » nel supplemento di « Topolino » del 15 maggio 1934) è di grande fiacchezza inventiva anche per la povertà dell'intreccio (Pluto — il cane di Topolino nato contemporaneamente nel "cartoon" *The Chain Gang* — è inseguito da un accalappiacani perché senza medaglia regolamentare e Topolino lo salva). In seguito, invece, le tavole domenicali paleseranno un loro tipico "humour" legato alla commedia di costume, alla bonaria canzonatura, e saranno quasi sempre "one shot".

Il centro della formula del Disney stampato risiede nell'umanizzazione degli animali, che peraltro, a differenza di tutti gli esempi passati, non è totale: si stabilisce pertanto una curiosa distinzione fra gli animali-come-se-fossero-uomini tipo Mickey Mouse, Minnie, Pete, Goofy, Horace Horsecollar e gli animali-che-restano-animali (e perciò camminano a quattro zampe, non parlano e sono subordinati ai primi) come Pluto e più tardi il cavallo Piedidolci o il gorilla Spettro. Un secondo elemento è dato dal surrealismo delle "gags" che tende a bilanciare il realismo del segno grafico: ad esempio quando Topo-

lino cerca di fornir di motore l'aereo costruito in casa, ci mette un cane attorcigliato a modo di molla.

Il tipo fisico di Mickey Mouse, come è noto, è contraddistinto da un paio di calzoncini con due bottoni, da cui esce la coda: per non mostrare piedi e mani, che a rigore dovrebbero essere zampette, soccorrono scarpe accollatissime e guanti (da cui emergono quattro dita anziché cinque). Le indicazioni di abbigliamento sono per un ragazzino, ma lo svolgimento delle storie sposta l'età probabile del personaggio, in termini umani, sul diciotto-ventenne. Attorno a lui, i comprimari dell'esopiario ricevono, agli inizi, scampoli di vestiti, quel tanto che serve ad umanizzarli ma non troppo da far dimenticare che sono animali: così Goofy (in Italia: Pippo) e Horace Horsecollar (da noi: Orazio Cavallo) sono nudi ma col cappello in testa. Torniamo allo sviluppo psicologico, alla maturazione del personaggio Topolino. Si è osservato da parte di uno psicologo che « le giovani donne... di Walt Disney sono quasi sempre e soltanto fidanzate. Fidanzate vuol dire quasi soltanto amiche, nel senso cameratesco e collegiale del termine. L'Eros è bruciato, distrutto ed assente. Il mondo dell'avventura pura si svolge al livello delle reazioni corticali elevate: le emozioni profonde non vi hanno cittadinanza » (4). Ciò sarà vero in seguito, e specie nel dopoguerra e ancor più in ispecie nelle avventure realizzate in Italia e quindi al di fuori del diretto controllo di Disney. Non è vero affatto, nell'ambito, è chiaro, di un clima che è pur sempre favolistico, per i "comics" degli anni '30 di cui qui ci stiamo occupando. In seguito, come sappiamo, Minnie diverrà un'inevitabile presenza a fianco di Mickey e nulla più, come Daisy (da noi: Paperina) per Donald Duck. Non così agli inizi, quando il rapporto Mickey-Minnie è suscettibile di dramma. Nel terzo e quarto episodio, durati complessivamente dal 22 settembre 1930 al 17 gennaio 1931 (in Italia: « Topolino e il bel gagà » e « La rivincita di Topolino », ora ristampati — ma non sono integrali — nei nn. 11 e 12 della collana « Le grandi storie », ed. Mondadori), Topolino si vede strappata la fidanzata da Felice, un gagà da quattro soldi incontrato sul campo di golf. Ebbene, Topolino, malgrado i consigli dell'amico Orazio, si dispera a tal punto da meditare il suicidio per amore e a più riprese cerca la morte col fucile, gettandosi nel fiume, col gas, buttandosi in mare, impiccandosi, finché desiste dai tentativi andati a male e sferra il contrattacco riconquistando la sua donna. Né mancherà il tradimento, sia pure platonico, quando nell'ottavo episodio (da noi: « Topolino domatore e saltimbanco », ora ristampato — ma non è integrale — nel n. 2 de « Le grandi storie »), pubblicata dal 30 maggio al 7 luglio del '31, corteggierà spudoratamente, è il caso di dire, la cavallerizza Mademoiselle Maltese. Il peso che l'elemento sentimentale ha in questi "comics" è comprovato, se si vuole, anche dal delizioso e bizzarro « Topolino arciere » (undicesimo episodio, uscito dal 9 novembre 1931 al 9 gennaio 1932, ora ristampato ne « Le grandi storie » n. 9) dove, per dare una mano a Mr. Pop, titolare di un'agenzia matrimoniale sull'orlo del dissesto, Mickey si arma di arco e freccie e, novello Cupido, si dà da fare per indurre l'amico cavallo Orazio a dichiararsi all'amata mucca Clara-

(4) Fausto Antonini: *Analisi dei contenuti psicologici profondi di alcuni personaggi di Walt Disney* nel volume cit. *Stampa a fumetti, cultura di massa, società contemporanea.*

bella. Il finale è una garbata presa in giro dei film rosa, con Mickey che, risolto il problema, promette a Minnie che ora si occuperà di lei e lei (fuori campo) lo bacia, mentre vediamo Pluto, davanti alla porta, scoccare un bacio alla cagnetta del suo cuore. Il motivo è ripreso e finemente svolto nelle tavole domenicali del '34 conosciute da noi come « Topolino servitore del proprio cane » in cui corteggiamento, liti e ripicche fra Mickey e Minnie trovano immediata corrispondenza in sorrisi, effusioni e "bronci" di Pluto e della cagnetta di Minnie.

Perfezionato il "character" di Topolino, la seconda fase porta ad un perfezionamento delle sceneggiature e ad un mutamento di intonazione e di ambiente. Il giovanotto campagnolo simpatico ma sempliciotto era troppo povero di occasioni per "reggere" un lungo seguito di imprese. Senza dirlo, la remota campagna degli esordi diventa a poco a poco una cittadina di provincia, e da contadino Mickey passa a piccolo-borghese, presto dotato di un'automobile e di una sia pur minima agiatezza. Scompare l'elemento surrealistico nelle "gags", si accentua il realismo del disegno. Il processo, insomma, è uguale a quello che avviene per i "cartoons" con la differenza che il Disney stampato punta tutte le carte del successo sull'avventura, sia pur intinta di "humour". Dalla fine del 1932, salvo rare eccezioni, le storie quotidiane di Topolino sono in chiave avventurosa, spesso tributarie di mode cinematografiche (i vari "generi", dal "giallo" al "western") ma sovente affidate ad autonome ragioni. Sarà questo il periodo migliore dei "comics" disneyani, dove la perfezione di un disegno ricco di "scatto" e di umore satirico si accoppia a impianti narrativi ben congegnati e soprattutto si lega ad una tematica viva, legata ai fermenti e ai propositi migliori dell'America del "New Deal", la stessa che Capra — anch'egli nella sua stagione più felice — esalta nei personaggi, così simili al rinnovato Mickey Mouse, di Mr. Deeds o di Mr. Smith, i giovanottoni di provincia, un po' ingenui ma tenaci, interiormente sani, cocciuti che, coi volti di Gary Cooper o di James Stewart, inciteranno dallo schermo gli americani a lottare contro la corruzione civile e a resistere alle imposizioni degli imperii economici (5).

In « Topolino e Orazio nel castello incantato » (14 novembre 1932 - 10 febbraio 1933) la nuova formula viene collaudata con una vicenda dove la "suspense" e il "thrilling" prevalgono sull' "humour", appoggiandosi ad un filone, l' "horror film", che stava attecchendo nel cinema di Hollywood dopo il clamoroso successo di *The Mummy* (La mummia) di Karl Freund e di *Frankenstein* (id.) di James Whale. Mickey e Horace, attirati in un solitario castello, vivono ore di terrore e di angoscia, preda di tre scienziati pazzi che mediante un apparecchio fantascientifico ipnotizzano Horace e lo spingono sul-

(5) Carlo Della Corte, nel cit. volume *I fumetti,* stabilisce un suggestivo parallelo fra il Babbitt di Sinclair Lewis e Mickey Mouse almeno per quel che riguarda gli « elementi caricaturali e le storie meno impegnate » mentre ritiene, per altro verso, che Mickey rientri « perfettamente anche nello schema di molti personaggi hemingwayani ». E specifica: « Il moralismo di Disney, quando il suo topo si accinge a qualche avventura più impegnativa del solito, viene smorzato, si modula su un registro minore, spesso sparisce del tutto. Allora, Topolino campeggia come un piccolo pugno di nervi, di reazioni agli stimoli del mondo esterno; un giovanotto che deve sbrigarsela in ogni caso e che affronta tutto col piglio ardito di chi è pronto a bruciarsi per il gusto di vivere con impeto ».

l'orlo dell'omicidio. Il taglio dei capitoli, i contrasti bianco-neri e le penombre del disegno (in cui ha una notevole funzione chiaroscurale il retino tipografico), il ritmo del racconto aprono una strada molto diversa rispetto alle prime ingenue imprese semi-favolistiche dell'ex giovanotto contadino. Dal riecheggiamento di una moda torniamo alle radici profondamente americane dei "comics" disneyani con l'ultima parte, in cui le due donne, Minnie e Clarabella, arrivano al castello a dar man forte ai rispettivi fidanzati e si comportano in modo energico, prefigurazione di quel che sarà, almeno in Minnie, il ruolo della donna nei successivi racconti, quello della compagna forte e coraggiosa, vera erede delle donne pioniere: un discorso, anche questo, molto americano. (Va rilevato, per inciso, in questa storia del '32-'33 che i tre scienziati si servono, per seguire non visti gli spostamenti di Mickey e Horace nelle varie ali del castello, di un circuito chiuso televisivo, il che costituiva per allora una notevole anticipazione). Per dare a Minnie, comunque, un rilievo più consistente che non quello di mera appendice femminile dell'eroe, gli sceneggiatori disneyani la fisseranno di quando in quando — e nel complesso abbastanza spesso — nel ruolo di freno "borghese" (l'esistenza tranquilla, le pantofole, il conformismo dell'ordinaria amministrazione) rispetto agli slanci ideali e avventurosi del suo fidanzato. Minnie diviene in tal modo la caricatura di un certo tipo di donna che spinge il marito non già alla valorizzazione delle sue qualità bensì alla carriera e al successo (economico e di prestigio sociale). Esemplare è, in questo senso, la prima striscia del sedicesimo episodio (da noi: « Le prodezze di Topolino aviatore »), uscito nel '33, dal 27 febbraio al 10 giugno. Mickey Mouse, che in pratica non si è ancora riposato dalle emozioni del "castello incantato", è sdraiato in un campo all'ombra d'un albero e si gode l'aria aperta. « Sono molto scontenta di te », dice Minnie. « Perché non ti trovi un'occupazione?... Ora dovresti farti una professione rispettabile, e sicura. Per esempio: dottore, banchiere, avvocato o ministro! ».

« Le prodezze di Topolino aviatore » sfrutta il successo del film aviatorio di moda a quel tempo (Hawks) e insieme impianta una situazione fantascientifica (una immensa città artificiale allestita all'interno di un gigantesco dirigibile). La sceneggiatura della storia è indicativa di come ormai Disney abbia raggiunto una sua "cifra" equilibrata e riconoscibile per i "comics", non meno di quanto faccia, ma ormai in modo ben differenziato, per i film a disegno animato. Nella prima parte, vale a dire per circa quaranta "strips" (quasi due mesi), è svilupata con brio d'invenzioni la situazione di Topolino che impara a pilotare un aereo combinando ogni sorta di guai. Solo nella seconda parte, scaturisce dalla lunga premessa — che potrebbe valere come storia autonoma — l'impresa avventurósa propriamente detta, che traspone nei cieli in termini aviatorii il mito dei lontani corrieri postali del vecchio West. Da questo momento lo zoppo Pete, ribattezzato in Italia: Pietro Gambadilegno, un gattaccio grosso e volgare che qualcuno ha voluto vedere, anche per una certa somiglianza fisica, come sviluppo del gatto Nip degli esordi, è sempre o quasi presente come antagonista necessario nelle vicende di Mickey Mouse: un criminale astuto ma rozzo, collerico, sleale e che pure finisce per essere, malgrado tutto, abbastanza simpatico nella sua genuinità di "vilain" per antonomasia, ri-

calcante un poco il tipo affermato sugli schermi da Wallace Beery, ma con più cinismo del protagonista di *Viva Villa.*

Ormai solidamente impostate e sempre realizzate con vivacità grafica e senso quasi cinematografico del movimento (anche come montaggio: l'accostamento o la contrapposizione di ogni disegno agli altri nell'ambito ben delimitato della sequenza di quattro-cinque disegni che costituisce la striscia quotidiana), le imprese di Topolino spaziano nei terreni più vari: il West è teatro delle tavole domenicali « Le grandi avventure di Topolino nel West / Topolino contro Wolp » (29 gennaio - 18 giugno 1933) o delle "strips" quotidiane « Le nuove avventure di Topolino e Minnie nel West / Topolino e il bandito Pipistrello » (30 aprile - 28 luglio 1934, ora ristampato ne « Le grandi storie » n. 12), il Medio Oriente di « Mickey Mouse and the Sacred Jewels » [« Topolino nel paese dei califfi »] (striscie quotidiane dal 15 ottobre al 29 dicembre 1934), nel quale ultimo il finale, realizzato con una sorta di montaggio parallelo alla Griffith, è nuovamente improntato alla "sunspense" angosciosa, essendoci uno dei protagonisti minacciato da due taglienti scimitarre appese a un filo sopra il suo capo (ricordo forse di certi "serials" cinematografici tipo *The Perils of Pauline*).

In tutte le sue imprese, Mickey Mouse è presentato, sì, come l'eroe ma nulla ha di superumano, di eccezionale come vorrebbe la voga successiva di personaggi alla Superman o alla Batman. Anzi, se ne sottolinea di continuo la normalità, l'appartenenza alla sfera del quotidiano ed in ciò appunto sta la forza del suo successo e il suo legame con i miti positivi dell'America rooseveltiana, di cui incarna sempre meglio la sollecitazione rivolta al cittadino medio, all'uomo comune a battersi contro le arretratezze e le storture di una società in crisi. Per meglio sottolineare la dimensione realistica — malgrado la trasposizione in un mondo di animali — delle situazioni che Topolino è chiamato a risolvere, non manca mai, fra un'avventura "straordinaria" (tipo quella "nel paese dei Califfi") e l'altra, il ritorno alla provincia e a vicende casalinghe, in cui ogni lettore possa riconoscere una fetta dell'America in cui abita con i suoi problemi e le sue difficoltà. Nella breve e deliziosa storia del 1931 battezzata da noi « Topolino nell'alta società » (e che chi scrive ha fatto conoscere per primo — postuma — in Italia presentandola nell' « Almanacco Comics 1967 », a ricordo di Disney), Mickey ancora agli inizi del suo sviluppo di personaggio serve da occasione ad una critica mordace dell'alta borghesia statunitense, chiusa nel suo mondo fittizio e limitato: Mickey, infatti, divenuto celebre, blandito e invitato nelle famiglie più in vista di una società in via d'esser travolta dalla Depressione, non si lascia irretire e Disney traccia per suo tramite con garbo un piccolo panorama sociale autentico. I mali civili dell'epoca si chiamano corruzione, gangsterismo, alleanza fra pubblici poteri locali e malavita di alto bordo. Disney non evita temi tanto scottanti e riesce anzi a realizzarvi, pur senza rinunciare all' "humour", delle storie anche di eccezionale carica drammatica. I primi accenni sono nel diciassettesimo episodio quotidiano (dal 12 giugno al 7 ottobre 1933), intitolato da noi « Topolino e le gesta di Folgore » e poi ristampato come « Piedidolci cavallo da corsa » (ora nelle « Grandi storie » n.). Capitatogli fra capo e collo un cavallo da quattro soldi che gli è stato venduto come un purosangue, Topolino riesce a farne un

campione e lo porta alla vittoria in un grande concorso ippico. L'ambiente del "turf" è riprodotto con schiettezza, e a fuoco è messo il suo sottobosco di imbroglioni e di speculatori che giungono a drogare un cavallo, a sequestrare una persona e a minacciare pur di trarre, dallo sfruttamento delle scommesse, utili superiori al lecito.

Il risultato più alto dei "comics" disneyani è raggiunto, a nostro parere, in « Topolino giornalista » (25° episodio a strisce quotidiane, dal 4 marzo al 1° giugno 1935), dove giungono a pari maturità sia il livello espressivo che la capacità di tradurre in vicende di animali temi cocenti della società a cui quelle storie sono rivolte. Mickey Mouse acquista un piccolo quotidiano, il « Daily War Drum », dal suo proprietario ad un prezzo incredibilmente basso. « Perché mai volete disfarvi del giornale? », chiede al vecchio editore e direttore. « Vi dirò la verità, giovanotto », risponde l'altro, « si tratta di una brutta faccenda di gangsters ». « Gangsters? Volete dire che vi stanno ricattando? », chiede allora Topolino, e l'altro: « Precisamente! Li ho attaccati coi miei articoli ed ora m'impediscono di proseguire ». Rinunciando alle consuete divagazioni iniziali, stavolta Walt Disney ha centrato subito, e con forza, l'argomento. Il ritmo è serrato nel mostrarci l'incalzare degli avvenimenti: prima la "gang" sequestra Goofy, fotografo del giornale, e lo rimanda indietro con minaccie; poi sfonda le vetrine della redazione, intimidendo il presidente di un'associazione cittadina che era andato da Mickey a portargli la sua solidarietà, infine sabota la tipografia perché il giornale non esca. Topolino riesce ad individuare in Pietro Gambadilegno il misterioso capo della "gang" e lo attacca. Qui la denuncia delle collusioni dei pubblici poteri delle metropoli colla malavita è dura e senza equivoci. Impellicciato, con il cappello duro in testa, Pete esprime sicurezza e potenza, e lascia con disdegno superiore che Topolino lo denunci limitandosi a commentare: « La polizia! Come se fossi un comune ladruncolo! » e entra in cella ridacchiando. La successiva striscia ci mostra Mickey Mouse che, contento del suo operato, lascia la sede della polizia facendo le ultime raccomandazioni all'agente di guardia. Ma in quel momento una telefonata del Commissario mette sull'attenti l'agente e di lì a poco Gambadilegno è libero. Quando Mickey rende nota la collusione col gangster del Commissario, questi minaccia querela, ma Topolino insiste e alla "gang" non resta che far fuoco con i mitra sulla redazione del giornale. In seguito, vediamo correr denaro fra questo alto poliziotto e il bandito. L'analisi della situazione si allarga dalla Pubblica Sicurezza al Municipio, quando Topolino pubblica sul giornale le prove della falsificazione di una gara di appalti promossa dal Comune, grazie all'intesa della maggioranza consiliare, facente capo ad un giudice, con i gangsters. La banda, a questo punto, non ha altre armi che il terrore e con una bomba fa saltare il giornale, ma Mickey esce lo stesso, in una edizione ridotta in ciclostile, ottenendo che finalmente il Sindaco si muova e metta fine al disordine. Il finale non è ottimistico, in quanto Pete riesce a sfuggire alla cattura. Dal punto di vista espressivo, ai consueti stereotipi si aggiungono faccie nuove in intense caratterizzazioni (si veda la signora dell'alta società, il capo-gruppo consiliare corrotto e i vari "gangsters"), mentre in tutta la sequenza centrale della perlustrazione clandestina dell'ufficio di Pete da parte di Mickey Mouse e della successiva lotta con un bandito che l'ha

sorpreso il montaggio delle varie "inquadrature" raggiunge una efficacissima idea di movimento. È da rilevare infine la psicologicamente compiuta e persuasiva caratterizzazione di Pete, che al di là dello stereotipo ormai noto si cala bene nella nuova situazione di "Boss" della città.

La figura di Pete ci induce a soffermarci un attimo su quelli che potremmo definire i caratteristi delle storie disegnate di Mickey Mouse. Gambadilegno è profilato con energia e spirito anche nella precedente avventura (1° gennaio - 14 aprile 1934) intitolata « Topolino contro il pirata e contrabbandiere Gambadilegno », dove Disney si sofferma con una certa crudezza sulla goffa corte che il bandito fa a Minnie, tentando poi di sposarla con la forza. Horace Horsecollar è il giovanottone di provincia senza grande intelligenza e senza problemi, ma onesto e passabilmente coraggioso. In coppia con Clarabelle Cow (Clarabella, che, a differenza di Minnie, è una donna facile alle seduzioni sentimentali da parte dei corteggiatori, intrisa com'è di un deteriore romanticismo, su cui Disney ironizza volentieri) egli rappresenta agli inizi l'amico un po' più vecchio, il braccio destro delle prime imprese, poi a poco a poco rientra nell'ombra. A Horace contende il ruolo di "partner" Goofy e finisce, in realtà, per impossessarsene. Fra Horace e Mickey, infatti, non c'è dialettica, sono abbastanza simili come mentalità, a parte la diversità di tratti fisionomici. Goofy, che non a caso era chiamato nei primi tempi, quando non aveva un nome, il "cane matto", è invece del tutto all'opposto di Topolino: svitato, follemente assurdo, sciocco ma di una scioccagine amabile, egli rappresenta il superstite surrealismo del primo Disney in vicende che si fanno via via più realistiche e perciò risponde ad una funzione insostituibile. Contemporaneamente alla crescita di peso di Goofy nei "comics" (in cui fa il suo ingresso in « Topolino e Pippo poliziotti » nel 1933) avviene quella nei disegni animati, dove, finché il lavoro di Disney si svolgerà per serie, avrà una serie propria. Nei "cartoons" gli viene attribuito nel 1939 (*Goofy and Wilbur*) un nipote saputello, Wilbur (da noi: Gilberto), che approderà anche nei "comics", nei quali, di recente, Goofy avrà spesso — nelle avventure in cui è solo — come antagonista l'incompresa strega Nocciola — che si ostina a pretendere da lui un riconoscimento della propria natura stregonesca — nata sullo schermo nel "cartoon" del 1952 *Trick or Treat.* Nei disegni animati Goofy verrà affidato per anni alla regìa di Jack Kinney, uno dei più spiritosi e moderni collaboratori disneyani, il quale poi trasmigrerà alla concorrenza (lo vedremo regista nel 1959 del primo lungometraggio della U.P.A. con il miope Mr. Magoo: *1001 Arabian Nights* [La principessa e lo stregone]). Attualmente, a Goofy è stata affidata nei "comics" una serie parodistica di Superman (« Super Goofy »), a tavole brevi (se nono sbagliamo esce solo in albums con i disegni di Paul Murry), dove si gioca sull'elementare contrasto fra i poteri eccezionali del noto personaggio a fumetti e la stolidità abituale del nostro Pippo. Pluto è il personaggio che ha meno mutato caratteristiche durante il corso degli anni, senza perdere popolarità, e questo sia per la simpatia del tipo sia per il gusto di avere nel bestiario di Walt Disney un animale che non gioca a far l'uomo. Figura di contorno non necessaria, salvo eccezioni, nelle "strips" avventurose quotidiane (dove pure ha avuto l'onore di contendere a Mickey Mouse il ruolo di protagonista in « Pluto corridore » [31 dicembre 1934 - 2 marzo 1935]),

campeggia invece nelle tavole domenicali "one shot", dove spesso si presenta da solo, senza il suo padrone Topolino. Sullo schermo ebbe per parecchi anni una propria serie, diretta per lo più da Charles Nichols.

La definizione avventurosa dei «comics» imperniati su Mickey Mouse lasciava scoperto il terreno più infantile fino allora arato — pur se non, come si è detto, in esclusiva — dalle « strips » disneyane e costringeva d'altra parte a non introdurre nuovi eroi, a meno che non restassero in subordine al protagonista Topolino. Inoltre, le tavole domenicali, lo si è indicato al principio, consentivano un maggior dispiegamento di spettacolo, vale a dire un disegno — a colori — più ricco e ornato e di maggiori dimensioni. Le tavole domenicali di Mickey Mouse, al contrario, o erano storie avventurose come quelle delle striscie quotidiane, o erano brevi storielle sempre di Topolino e comprimari. Dalla esigenza di colmare questi vuoti nascono nel 1934 le « Silly Symphonies » (« Sinfonie allegre »), sempre affidate alla penna di Floyd Gottfredson. Esse adattano al linguaggio dei « comics » i migliori disegni animati della omonima serie cinematografica, ma l'adattamento non può essere che riduttivo e perciò fornire dei risultati inferiori agli originali: si pensi soltanto alla gradualità delle tinte nel Technicolor dei « cartoons » e alla elementarità, invece, del colore tipografico. Questi « comics » costituiscono insomma un tipico fenomeno di sfruttamento industriale di un prodotto fino all'estremo consumo, laddove quelli di Mickey Mouse hanno nell'essere creazioni originali la garanzia del loro livello espressivo-qualitativo. Semmai, le tavole domenicali delle « Silly Symphonies » possono essere utili come documento indicativo (non sostitutivo) per esaminare un'opera cinematografica non sempre altrettanto facile a trovarsi. Il calcolo commerciale fu comunque esatto, ché al successo dei film corrispose puntuale il successo del « comic », con il quale uno aveva in certo senso l'illusione di « portarsi a casa » il film: si veda il caso di *The Three Little Pigs* (I tre porcellini), realizzato per lo schermo nel '33 e tradotto in tavole domenicali nel 1936-1937 (in Italia diede anche vita, per breve tempo, editore Mondatori, al settimanale omonimo) e di *Snow White and the Seven Dwarfs* (Biancaneve e i sette nani), presentato nei cinematografi e sui giornali nello stesso 1937. L'uno e l'altro ebbero delle continuazioni specifiche del campo dei « comics », il secondo con la storia intitolata in Italia « Biancaneve e il mago Basilisco », che puntava soprattutto sulla riproposta dell'atmosfera misteriosa e spaventosa delle parti del film iniziale relative al castello e alla strega. Quanto al primo, esso diede vita ad una serie ricorrente di avventure di Ezechiele Lupo e dei tre porcellini. Fatto curioso, in un primo tempo al Lupo Cattivo nei « comics » erano stati aggiunti tre figlioli, i tre Lupetti Mannari, che si contrapponevano nel male alla positività dei porcellini. Nel dopoguerra, invece i Lupetti, ad opera del disegnatore Carl Barks, diventano uno solo, buono come il pane e in costante incertezza fra l'amore verso il padre, il quale padre lo vuole feroce e disonesto, e la fedeltà ai sani principii: contrasto sentimentale e morale interessante in una serie ormai destinata al pubblico infantile.

Non tutte le « Silly Symphonies », comunque, derivavano da preesistenti film. Si veda il caso di « Bucky Bug » (da noi: Buci), un simpatico insetto che vive alcune spigliate avventure in una dimensione minima della fauna che era sfuggita prima di allora all'attenzione di Walt Disney. Fra i personaggi di origine cinematografica, invece, trovano autonomo sviluppo nelle tavole dome-

nicali delle « Silly Symphonies » (al di là cioè della singola versione del « cartoon » da cui nascono) il caparbio e orgoglioso bambino pellerossa *Little Hiawatha* (in Italia: Penna Bianca) sorto nell'omonimo disegno animato del 1937, e dal '38 sui giornali, oppure il petulante pappagallo brasiliano Josè Carioca che, dopo il film *Saludos, amigos,* appare di quando in quando nelle tavole domenicali nei disegni di Bob Grant.

Torniamo a Mickey Mouse, che, dopo il felice « exploit » di « Topolino giornalista » è al centro di altre « strips » quotidiane di ottima fattura, come « Mickey Mouse in the Secret Service » (« Topolino agente della polizia segreta », 1936), che rifà il verso ai film francesi sulla Legione Straniera, e « Mickey Mouse and the Seven Ghosts » (« Topolino nella casa dei fantasmi », 10 agosto - 28 novembre 1936), dall'impeccabile meccanismo « giallo » riscattato da numerosi e tuttora esilaranti risvolti comici. Siamo ormai nell'ultima fase dell'inquieta pace già sconvolta in Europa dalla guerra civile spagnola e dal rafforzamento di Hitler. Alla vigilia della guerra, che si concluderà, aprendo l'era nucleare, con lo scoppio della prima bomba atomica, acquista un significativo valore di indicazione staremmo per dire profetica « Mickey Mouse on Sky Island » (« Topolino e il mistero dell'Uomo Nuvola »), uscita negli Stati Uniti in strisce quotidiane dal 30 novembre del '36 al 3 aprile del '37 (e ora ristampata in album ne « Le Grandi torie » n.). Mickey Mouse capita con Goofy su un'isola incomprensibilmente sospesa nel cielo e mascherata da una nuvola artificiale. L'isola è mantenuta in quella posizione, che sembra sfidare le leggi di gravità, da un bombardamento continuo di atomi ed è la sede del laboratorio segreto di uno scienziato d'origine tedesca, Einmug (da noi ribattezzato, per star tranquilli, Enigm). Il professore ha scoperto il modo di utilizzare l'energia atomica a scopi pacifici, e ad esempio se ne servè per azionare il motore della sua automobile. Quando il solito Pete sbarcherà sull'isola per impossessarsi della formula, lo scienziato accetterà con serenità il rischio di morire pur di non cedergliela. Alla fine, Topolino fa venire il Capitano Doberman (da noi: Setter) — un personaggio che riappare di tanto in tanto nelle storie dell'anteguerra, a mezzo fra l'esponente militare e il capo del servizio segreto,— per persuadere Einmug a cedere la formula agli Stati Uniti, ma questi rifiuta. « Quella formula », dice Einmug a Topolino e a Setter, « può rivoluzionare il mondo e rendere tutti ricchi e felici, ma essa, se male impiegata, è anche capace di seminare la distruzione e la morte ». E più avanti: « Il mondo non è ancora maturo per un'invenzione simile. Essa non cagionerebbe che guerre, disastri e rovine! Lo scoppio degli atomi distruggerebbe eserciti e città. Sarebbe una carneficina ». All'epoca in cui il « comic » in questione usciva sui quotidiani di tutto il mondo, gli studi sull'energia atomica e sui suoi sviluppi bellici e pacifici erano ancora agli inizi e conosciuti da una ristretta cerchia di scienziati: Einstein, Fermi, Oppenheimer vi lavoravano nel segreto dei laboratori delle Università americane. Ma dopo otto anni vi sarebbe stato ciò che Einmug prevedeva: l'intera città di Hiroshima spazzata via in un minuto.

Con « Mickey Mouse on Sky Island » i « comics » di Disney raggiungono ancora una volta il punto più alto della loro parabola. In quello stesso anno, Walt Disney presenta con successo il suo primo lungometraggio, *Snow White and the Seven Dwarfs,* e ciò rivoluziona tutti gli schemi del suo lavoro, facendolo uscire dall'artigianato a base familiare per conquistare una vera struttura

industriale. La moltiplicazione delle attività impedisce d'ora in poi al creatore di Topolino di seguirle una per una ed il lavoro si ripartisce fra i collaboratori, i quali recano il sigillo della propria personalità pur se la linea generale e soprattutto il gusto figurativo si debbono uniformare a quelli di Disney.

Le « strips » quotidiane di Mickey Mouse, pur restando di buona qualità, si adagiano come idee nella ripetizione parodistica di filoni o romanzi famosi: « Mickey Mouse His Royal Highness » (in Italia: « Topolino re per forza » o anche « Topolino sosia di re Sorcio »), pubblicata dal 9 agosto del '37 al 5 febbraio dell'anno seguente, ricalca assai da vicino le orme di un popolare « feuilleton » avventuroso a più riprese trasposto anche in film, « The Prisoner of Zenda » di H. Rider Haggard, mentre « Mickey Mouse Mighty Whale Hunter » (« Topolino e il Mostro Bianco »), [7 febbraio - 3 luglio 1938, ora ristampato nel volume « Le nostre prime leggendarie imprese », ed. Mondatori] rifà addirittura il verso al melvilliano « Moby Dick ». Abbandonata la cittadina provinciale, a contatto con latitudini e popoli diversi e lontani, al centro di imprese d'eccezione, Mickey Mouse acquista ora i contorni dell'« eroe » per antonomasia, non già, come era fino allora, dell'uomo comune che all'occorrenza sa cavarsela con onore. Gli autori possono permettersi anche qualche raffinata « sofisticazione » rispetto allo schietto realismo d'un tempo: nella 36ª storia quotidiana — intitolata in Italia «Topolino e Robinson Crusoè» («strips» dal 12 dicembre 1938 al 15 aprile 1939) — il ricalco del romanzo di Daniel Defoe è incorniciato da una variante originale che mostra Topolino chiamato da Disney per interpretare un film su Robinson, film che si rivelerà un pretesto per certi stravaganti studi di scienziati. Mickey personaggio si identifica con Mickey « divo » dei « cartoons » disneyani con una commistione perlomeno curiosa. Con queste « strips » singolari, sotto l'immutabile firma di Walt Disney esordisce un altro disegnatore, che diviene per breve tempo il responsabile dei « comics » di Topolino: Harvey Eisenberg, di recente scomparso. Eisenberg muta a poco a poco la tradizionale fisionomia fisica del personaggio, sostituendo ai rozzi occhi indicati con un punto nero seghettato dei normali occhi con cornea e pupilla. Assieme all'« abile uso del retino » tipografico, se ne apprezza il tratto « estremamente pulito e nitido » (6). Si può notare d'ora in poi un abbandono delle soluzioni grafiche volte a creare l'illusione di movimento: mentre prima tre e anche quattro vignette, vale a dire l'intera striscia, potevano essere impiegate a rendere una zuffa, ad esempio, o un capitombolo o una corsa (sono molto belle, da tal punto di vista dell'espressione cinetica, le sequenze finali del citato «Piedidolci cavallo da corsa »), con Eisenberg ogni disegno fa progredire l'azione in senso narrativo, cioè aggiunge elementi di sviluppo, derivandone con ciò un minor senso di « montaggio », di rapporto figurativo fra le varie inquadrature e una maggiore staticità. In compenso, la struttura narrativa della storia ne esce rafforzata, perché nell'identico numero di disegni si possono inserire più elementi, più fatti, più situazioni. Eisenberg appena un anno dopo lascierà le « strips » quotidiane per riservare il suo segno tranquillo (e a volte fiacco) agli albums e nel dopoguerra disegnerà per la concorrenza albums — di derivazione cinematografica — sui « Tom and Jerry » dei « car-

(6) Alfredo Castelli e Paolo Sala: *Guida a Topolino,* numero unico riservato ai soci del « Comics Club 104 », Milano, novembre 1966.

toons » di Fred Quimby, Hannah e Barbera e su « The Flintstones » (« Gli antenati ») ancora di Hannah e Barbera. Ma prima di abbandonare le « strips » quotidiane curerà l'interessante « Mickey Mouse Outwits the Phantom Blot » (« Topolino e il mistero di Macchia Nera »), uscito dal 22 maggio al 9 settembre 1939, che è un « giallo » umoristico bon congegnato e dove appaiono le figure, poi ripetute spesso, di un commissario di polizia e del suo braccio destro, un stolido e presuntuoso ispettore, che concorrono a stabilire, a lato dell'intrigo avventuroso, una refrigerante corrente di « humour ». Anche « the Phantom Blot » (« Macchia Nera ») riapparirà, fino ad avere un album periodico a suo nome (disegni di Paul Murry).

« Il modo più rapido per disegnare un personaggio », scrive Bob Thomas nel suo « L'arte dei cartoni animati », « era di usare circoli: dargli una testa rotonda, occhi e naso rotondi, corpo rotondo. Così non c'era da preoccuparsi per gli angoli; in qualunque modo si muovesse, il personaggio poteva sempre esser rappresentato da tratti circolari. Le braccia e le gambe si muovevano come tubi di gomma. Non c'erano gomiti, ginocchi o polsi ad intralciare gli animatori » (7). Quel che valeva per i « cartoons » valeva anche per i « comics » ed ancora nel segno di Eisenberg, benché accortamente mascherato, è possibile ravvisare il sistema di circoli che sorregge ogni personaggio. Dal 1940 — con il 41° episodio quotidiano, « Mickey Mouse at the Bar None Ranch » (« Topolino e la barriera invisibile », ora ristampato nel volume citato « Le nostre prime leggendarie imprese ») — le « strips » di Mickey Mouse sono affidate ad un nuovo, eccellente disegnatore, Al Lewin, che porta modifiche sostanziali. Abolito il criterio del circolo (che contemporaneamente è abolito anche nei « cartoons »), le sue figure godono di maggiore snodabilità e possono giocare su una gamma di espressioni facciali e corporee ben più vasta. La struttura fisica di Mickey Mouse, per esempio, anziché sviluppata su due circoli a forma di otto (uno per la testa ed uno per il corpo) si compone, con un certo realismo, di un corpo tubiforme e di una testa non tonda ma allungata, quest'ultima sproporzionata in grandezza rispetto al corpo per ottenere un correttivo caricaturale al realismo dell'impianto. Al personaggio è tolta ogni infantilità coprendo i tradizionali calzoncini corti, appena si può, con plausibili indumenti (ad es. una tuta da lavoro) e in testa vi è ora, quando esce, il cappello; nel 1944 i calzoncini saranno stabilmente sostituiti da normali pantaloni e giacca da uomo, abbigliamento che Lewin conserva tutt'ora nelle « strips » che continua a disegnare.

Nel '40 le « strips » di Mickey Mouse non sono più le sole. Accanto alle tavole domenicali delle « Silly Symphonies », dal 1937 si pubblicano infatti striscie quotidiane e tavole domenicali di Donald Duck (Paperino). Destinato ad eguagliare e a superare — almeno in un certo periodo — in popolarità Mickey Mouse, Donald Duck è un personaggio uscito dall'ombra dopo una lunga gestazione e non poche trasformazioni, anche fisiche, ma soprattutto morali e psicologiche. Egli appare per caso in un « cartoon » delle « Silly Symphonies », *The Wise Little Hen* (La gallinella saggia, 1934), e immediatamente nella storia omonima in tavole domenicali delle stesse « Silly Symphonies » che

(7) Bob Thomas (a cura di): *Walt Disney - L'arte dei cartoni animati,* ed. it., Mondadori, Milano, 1960; 2ª ed. 1967.

inizia ad uscire il 16 settembre 1934 (in Italia, dove si intitola « I due fannulloni », la prima puntata è pubblicata nel supplemento di « Topolino » [n. 115-bis] del 10 marzo 1935). Nel passaggio dalla pellicola al giornale, il segno grafico è tanto lineare da essere povero, ma rende abbastanza il clima da favola campagnola dell'originale. Se però l'ambiente rustico dell'esordio di Topolino avviava una storia poi moderna — si ricordi l'impresa aviatoria — qui siamo in un classico tono esopiano e la descrizione del paesaggio è quella idillica delle più ingenue « Silly Symphonies ». Donald Duck forma coppia con un certo Pietro Porcellino che è molto simile ad uno dei tre Porcellini, solo più grosso e più alto. Paperino, a differenza di come sarà in seguito, è molto simile alla figura reale di un anatroccolo: collo lungo (che ora non ha più), becco lunghissimo, espressione un po' tonta. Per umanizzarlo ha già invece addosso il caratteristico abbigliamento: giubba e berretto da marinaio, come usavano i bambini d'una volta. La vicenda vede la gallinella saggia consigliare ai due perdigiorno di prepararsi per l'inverno, ma quelli non l'ascoltano e quando cade la neve intirizziscono dal freddo nella loro capanna squinternata. Allora la gallinella, la quale possiede una casa calda e provviste per sé e per i suoi pulcini, offre loro di trascorrere l'inverno nella sua carbonaia purché la liberino dalla legna che vi è accatastata. E così i due scioperati devono con alacrità trasportar fuori la legna, tagliarla e disporla in ordine, e dunque lavorare per guadagnarsi un confortante rifugio dal freddo. Favoletta con morale, nella pura tradizione degli ammestramenti per fanciulli. Il « character », come si vede, non è ancora sbozzato: Paperino è solo uno sfaticato, ma non è né bizzoso né ambizioso né presuntuoso. « Walt capì » scrive Bob Thomas, « che Paperino aveva grandi possibilità. Gli assegnò la parte del protagonista nel successivo cartone *The Orphans' Benefit* (1934). Paperino fece furore. Topolino lo invitava sul palco ad intrattenere gli orfanelli e Paperino s'impuntava a recitare alcune poesie nonostante un nutrito lancio di ortaggi, in seguito al quale esplodeva in una pazza sfuriata » (8). Mentre Donald Duck, così tolto alle favole di stampo esopiano e immesso nella immaginaria cittadina di provincia di Mickey Mouse, diventa uno dei personaggi abituali dei « cartoons » della serie di Topolino, nei « comics » comincia ad apparire come figura molto secondaria. Sul carattere bizzoso del futuro prevale, in un primo tempo, la presunzione del ragazzino (in termini umani, egli dovrebbe avere sui quindici anni in rapporto ai diciotto-venti di Topolino) che vuol emulare i grandi e alla prova dei fatti si svela immaturo e pauroso. Il primo « comic » a strisce quotidiane in cui egli appare in questo ruolo di giovanissimo amico di Topolino è il citato « Topolino giornalista » del '35, dove nell'azienda familiare costituita da Mickey Mouse per condurre avanti il giornale è lo strillone a cui i gangsters fanno ogni sorta di sgarbi. Ha ancora la figura fisica della « Silly Symphony » « I due fannulloni » col collo meno lungo e il corpo meno grassoccio. Da un punto di vista psicologico, appare un po' permaloso ma nel complesso non è caratterizzato in modo definitivo. Nella successiva storia, « Topolino e il tesoro di Clarabella », pubblicata fra il 3 giugno e il 29 settembre dello stesso 1935 (ora ristampata ne « Le Grandi Storie » n. 5) appare in secondo piano nell'ultimo disegno della storia, mentre a un pranzo Goofy gli batte con ferocia il cucchiaio sul gomito

(8) Bob Thomas, cit.

facendogli saltare il gelato che Paperino aveva appena rubato dal suo piatto. E' ai margini, ma già precisato come si vede, nella sua fisionomia morale, come avverrà l'anno seguente nell'avventura « Mickey Mouse and the Great Ostrich Race » (« Topolino e lo struzzo Oscar »), ora ristampata nel volume « Le nostre prime leggendarie imprese », dove compare per pochi disegni durante la singolare corsa dove tutti i mezzi sono leciti come conduttore di un aerodinamico carretto-bagno dalle molteplici risorse offensive nei confronti degli altri concorrenti, ed è già maligno e sghignazzante come nella sua futura formula tipica. Infine, trova uno spazio di rilievo, condividendo con Goofy il ruolo di «partner» rispetto a Topolino nelle « strips » di « Mickey Mouse and the Seven Ghosts » (« Topolino nella casa dei fantasmi », 1936), in cui, socio di Mickey in un'agenzia di investigazioni private e costretto a trascorrere la notte in una villa che si dice frequentata dagli spettri, mostrerà tutte le sue qualità peggiori di vigliacco e millantatore. Terminata la suddetta avventura, abbandona le « strips » quotidiane di Topolino per essere al centro, dal 1937, di una propria serie di striscie quotidiane e di tavole domenicali, tutte « one shot », disegnate da Al Taliaferro, il quale crea la figura qual è anche oggi, e come parallelamente è modificata anche nei « cartoons »: corpo piccolo e tondo, testa normale con becco corto e grandissimi occhi arcuati.

Perché, per Donald Duck, Disney scelse la formula della striscia (o della tavola) autosufficienti, rinunciando alle storie a puntate? E' probabile che ciò nascesse dall'esperienza. Nelle avventure di Topolino a largo respiro era stato difficile inserire Paperino o lo si era fatto per qualche puntata soltanto. Una volta messo il personaggio all'insegna della collera e della nevrastenia, la misura ideale era il racconto breve e folgorante, dove una sola idea centrale portasse al risultato comico esplosivo. Le efficaci tavole di Taliaferro erano state preparate, in questa direzione, dalla felice riuscita delle tavole domenicali « one shot » di Mickey Mouse con Donald Duck antagonista.

Adesso Paperino non è più un ragazzino rispetto a Topolino ma un pari grado, cioè un giovane uomo, tant'è che gli sarà affiancata una fidanzata, Daisy (Paperina), molto vanesia e snob, e, derivati dal « cartoon » *Donald's Nephews* del 1938, tre nipotini terribili, Qui, Quo e Qua che con la loro saggezza e abilità nel risolvere qualsiasi problema sono i naturali antagonisti di zio Donald. Mentre nei « comics » a Topolino è riservata ormai la parte stabile dell'eroe positivo, a Paperino spetta quella dell'antieroe, dell'eterno sconfitto, del malato di vittimismo che deve solo a se stesso i propri guai. Dal 1937 Donald Duck ha anche una serie di « cartoons » in proprio, che saranno diretti quasi sempre da Jack King o da Jack Hannah.

Nel 1939, sugli schermi hanno termine con l'« Oscar » — l'ottavo — a *The Ugly Duckling,* le « Silly Symphonies », ormai assorbite dai lungometraggi che si susseguono rapidamente alla vigilia dell'entrata in guerra. Si rafforzano invece le serie sui singoli personaggi, Mickey Mouse, Donald Duck, Goofy, Pluto. Nel campo dei « comics », al contrario, le « Silly Symphonies » proseguono e durano fin dopo la guerra chiudendo, come vedremo, nel 1947.

Con Al Lewin le avventure di Topolino ritornano, per così dire, sul piede di casa. Forse il conflitto a cui ci si sta preparando richiede un nuovo appello all'uomo comune, alle energie individuali e al coraggio di tutti gli americani. Fatto sta che dal 1940 — salvo la storia « Mickey Mouse in the Land

of Long Ago » (ribattezzata in Italia, dove uscì su « Topolino » a puntate, « Topolino all'età della pietra »), la quale riprende il motivo dell'angolo di preistoria rimasto intatto nell'Antartide d'oggi che animava il noto romanzo di Conan Doyle « Un mondo perduto » — i soggetti ed i temi ritornano alle esperienze di vita quotidiana, magari intinte di « giallo ». Vediamo così Mickey Mouse farsi borghesemente assumere come « lift » in un grande albergo o lavorare in un'agenzia di pubblicità. Ritornano anche i crucci sentimentali, abbandonati per anni a favore della più seria preoccupazione di sgominare nemici terribili: « Mickey Mouse in Love Trouble » (« Topolino e l'illusionista », « strips » quotidiane del 1941) ripete in pratica il soggetto-base del lontano « Topolino e il bel gagà » del 1930, con la variante che qui l'offensiva di Mickey per riconquistare il favore di Minnie si serve della sottile arma psicologica della gelosia, fingendo un improvviso amore per una seducente Millie, che poi si rivela per una cugina. Reimpostato il personaggio secondo la chiave più genuina di americano al cento per cento calato in universali situazioni che possono capitare a chiunque, Disney può con maggiore efficacia utilizzare Mickey Mouse — come fu inevitabile per ogni personaggio di « comics » in periodo di guerra — a fini di sostegno psicologico alle ragioni della guerra in corso. In « Mickey Mouse and the Black Crow Mystery », striscie quotidiane del 1942 (in Italia: « Topolino e il misterioro corvo ») Al Lewin ci presenta un tipico clima di vigilia di conflitto con Mickey e Goofy ansiosi di farsi assumere in fabbriche aeronautiche o di esplosivi e infine utilizzati nei campi dal Ministero dell'Agricoltura, mentre Minnie si pavoneggia in divisa di ausiliaria dell'Aeronautica. Quando Pearl Harbour induce gli Stati Uniti a gettarsi nella mischia, Topolino è pronto per il rischioso compito del servizio segreto (« Mickey Mouse in a Secret Mission » [« Topolino nella seconda guerra mondiale »], « strips » quotidiane del 1943).

Dal '43 al '53 vi è ancora un decennio di avventure pubblicate sui giornali in striscie quotidiane che Lewin mantiene a costante buon livello dal punto di vista della stringatezza del ritmo e del senso del comico (e a volte, anche, del grottesco). Quel che via via si perde è il rapporto fra Mickey Mouse e la società americana, la sua dimensione di uomo di tutti i giorni, trasposta, e sia pure in chiave di nevrosi, nelle brevi « strips » di Donald Duck. La creazione di un personaggio stravagante ed inedito come Eta Beta, l'« uomo del 2000 » dalle fantascientifiche risorse e che si alimenta di naftalina, se denota come la serie di Topolino non si sia esaurita quanto a invenzione è peraltro indicatrice di uno slittamento verso l'avventura pura, disancorata da riferimenti precisi alla realtà dell'uomo comune, come invece accadeva nelle migliori storie degli anni '30. Topolino compie imprese spaziali, è al centro di avventure mirabolanti, si cala solo in situazioni fuori dall'ordinario. Ieri una casa abitata da spettri lo animava ad indagare per squadernare alla luce del sole la macchinazione d'una « gang » che vi si nascondeva; oggi, se si parla di fantasmi, possono anche essere, accettata la chiave sempre più fantasiosa, fantasmi veri, come nella scintillante avventura (che non siamo riusciti a datare ma è presumilmente dell'inizio degli anni '50), sorretta da una sua velata malinconia, di « Topolino e lo spettro fallito ». Sembra che gli autori avvertano la consunzione dei vecchi schemi e d'altra parte il limite di una direzione troppo fantastica. Comunque, dopo oltre un ventennio, nel 1953, hanno termine le storie avventu-

rose a puntate di Mickey Mouse sui quotidiani. In loro vece, le « strips », sempre affidate ad Al Lewin, adotteranno la formula « one shot », del brevissimo episodio a puntata unica, in chiave prettamente umoristica. Non sono nulla di diverso, in sostanza, da buone barzellette sceneggiate e appartengono a quel genere di « comics » che si guardano, davanti ai quali si sorride ma anche che si dimenticano subito, dove Mickey Mouse è spesso accompagnato, oltre che da Minnie, dai nipotini, peraltro più scialbi e meno interessanti di quelli di Donald Duck.

Anche le « Silly Symphonies », come si è accennato, pur durando di più dei corrispondenti « cartoons », non sopravvivono ai mutamenti di rotta della produzione Disney dopo la guerra. Nel 1947, senza soluzione di continuità, il loro posto nelle tavole domenicali dei giornali è occupato da una nuova serie favolistica, che ne riprende soprattutto le caratteristiche di ambientazione nella foresta, « Uncle Remus and His Tales of Brer Rabbit », derivata dal film *Song of the South* (I racconti dello zio Tom, 1946) diretto da Wilfred Jackson e da Harve Foster, film il quale traeva a sua volta origine dai popolari « Tales of Uncle Remus » di Joel Chandler Harris. In un clima idillico da vecchio Sud, come si ricorderà, lo zio Remus (fatto diventare Tom nell'edizione italiana), un vecchio negro, racconta ai ragazzi della fattoria delle favole imperniate sulla scaltra e birichina figura di Brer Rabbit (da noi: Fratel Coniglietto). Nel film la parte del negro e dei ragazzi era realizzata con attori e la parte delle favole a disegni animati, ma vi era una sequenza, come in *Mary Poppins,* in cui personaggi in carne e ossa e figure di carta si incontravano (9). Se le tavole domenicali di « Uncle Remus » riportano una natura di sogno secondo la linea decorativa delle « Silly Symphonies », il personaggio scanzonato di Brer Rabbit e la ferocia delle sue burle sono lontani dal tono caramelloso di certi lontani episodi disegnati ambientati nella foresta. Le sceneggiature sono per una ventina d'anni opera di George Stallings, uno degli sceneggiatori del film, fino al '64 quando gli subentra Jack Boyd, animatore di molti « cartoons »; i disegni sono dapprima di Paul Murry, poi alternatamente di Dick Moores, Riley Thompson (uno degli animatori di *Fantasia*), Bill Wright finché dal '64 non li cura in modo stabile John Ushler. Gli adattamenti di « cartoons » lungometraggi occupano ora una apposita serie, sempre di tavole domenicali, intitolata « Walt Disney's Treasury of Classic Tales » e anch'essa disegnata — dal 1964 — da John Ushler su sceneggiatura di Frank Relley. Eredi delle « Silly Symphonies » sono anche i « Walt Disney's Christmas Tales », « strips » quotidiane che si pubblicano ogni anno nel periodo natalizio e terminano il 25 dicembre, nonché le « strips », ancora quotidiane, « Walt Disney's Merry Managerie », e infine la serie quotidiana e domenicale imperniata su « Scamp » (« Lillo »), un cagnetto che si immagina figlio di Lilli, la protagonista del « cartoon » lungometraggio *Lady and the Tramp* (Lilli e il vagabondo): sia nel caso delle « strips »

(9) A proposito dell'incidenza di Walt Disney sui « comics » statunitensi, cade qui l'occasione di rilevare che tale influenza si deve anche ai collaboratori dei film che sono poi passati a creare in proprio « strips » sui giornali. E' il caso di Tom Massey, animatore appunto di *Song of the South,* che ora disegna col vecchio Lyman Young, primo ideatore dei personaggi, le tavole domenicali di « Tim Tyler's Luck » o « Tim and Spud » (in Italia: « Cino e Franco »).

che delle tavole si tratta di storie « one shot » scritte da Bill Berg, vecchio soggettista di « cartoons » disneyani, e disegnate da Bob Grant.

Dei vecchi personaggi, Mickey Mouse ha terminato, si è detto, nel 1953 la serie delle sue « strips » avventurose. Storie un po' lunghe — ma non così elaborate come le vecchie « strips » dei giornali — escono ora solo negli albums, fra cui il periodico più importante è il « Walt Disney's Comics and Stories », che ha proposto sia nuove avventure, molto mediocri, sia rifacimenti, con linea grafica più elementare, di vecchie storie. Lo stesso vale per modesti albums come « Mickey Mouse », affidato al segno ingenuo del disegnatore Paul Murry, molto rozzo rispetto alla finezza di un Lewin, « Donald Duck », dove Strobl o Alex Tooth non equivalgono certo i loro predecessori, « Goofy », ancora affidato a Murry. Fra i disegnatori di Paperino si è distinto nel dopoguerra Carl Barks, la cui linea volutamente infantile è sorretta da un certo « humour » spontaneo e tutto sommato gradevole. Barks ha creato nel 1947 un personaggio importante, che si rimpiange non sia sorto quando gli studi Disney erano più attenti verso i « comics » e in grado di elaborare storie espressivamente più vivaci e originali delle attuali: ci riferiamo a « Uncle Scrooge » (in Italia: Zio Paperone), un multimiliardario con basette, redingote e cilindro, autentica immagine del capitalismo ottocentesco ancora fermo alla fase dell'accumulazione e smanioso se perde anche un solo cent, in suggestivo contrasto con la miseria ma anche con la semplicità del nipote Donald Duck. A Barks si debbono anche i personaggi di Gastone, il cugino di Donald magicamente toccato dalla fortuna, e di Archimede Pitagorico, l'inventore un po' svitato.

Nell'esattezza di un'azienda che copre tutti gli spazi disponibili, non poteva mancare uno sfruttamento in chiave di « comics » anche dei film a soggetto con attori e dei documentari. Sono così sorte le tavole quotidiane (ma senza « balloon ») « True-Life Adventures » ricalcate sulla serie di documentari omonima (da noi: « La natura e le sue meraviglie »), disegnatore Jesse Marsh, già soggettista di molti « cartoons », e gli albums di « Zorro », affidati ad Alex Tooth e a Fred Fredericks (che ora è passato ad altre case, riprendendo il personaggio di « Mandrake the Magician » dopo la morte del disegnatore Phil Davis che l'aveva creato dal punto di vista grafico). Il desiderio di sconfinare dalla dimensione favolistica degli animali per dei « comics » avventurosi normali — a cui fanno da spia i numerosi adattamenti disegnati di film a soggetto, quali, oltre al citato « Zorro » quello ad es. di *The Shaggy Dog* — ha dato vita di recente, nella produzione in albums, ad un esperimento curioso ma non sappiamo quanto suscettibile di sviluppo avvenire. In una nuova serie intitolata « Topolino nella realtà » (ne abbiamo visto un esempio in edizione italiana — « Topolino alias Pumpkin-3 » — nell'« Almanacco Topolino » n. 11, novembre 1966, ed. Mondatori) i due personaggi animaleschi di Mickey Mouse e di Goofy vengono inseriti in una storia tutta di ambiente umano, con tratto e sfondi realistici (una vicenda, per intenderci, alla James Bond), creando sulla pagina disegnata un risultato analogo a quello ottenuto sullo schermo nei film disneyani tipo *The Three Caballeros* in cui attori in carne e ossa si mescolano a personaggi a disegni animati.

Va infine aggiunto che da quando il materiale disneyano destinato ai « comics » si è rarefatto o si è troppo ristretto all'ambito della breve striscia autosufficiente, precludendosi la via del romanzo per immagini a largo respiro,

e cioè grosso modo dalla fine degli anni '40, in Italia, — con l'autorizzazione di Walt Disney — sono state create da sceneggiatori e disegnatori italiani storie a fumetti dei maggiori personaggi del creatore di Topolino, storie non destinate soltanto al lettore italiano, ma diffuse in tutta Europa, Asia, Africa ed alcune anche uscite negli albums statunitensi. Il fatto non è nuovo: nei primissimi numeri del settimanale « Topolino », che ebbe inizio a Firenze nel 1932 sotto la direzione di Collodi Nipote (Paolo Lorenzini), uscirono delle tavole di Mickey Mouse, alquanto modeste, affidate alla penna di Gaetano Vitelli e commentate da versi — come usava il « Corriere dei piccoli » — dello stesso Collodi Nipote. Più tardi, quando l'editore Mondatori decise di affiancare a « Topolino », che aveva rilevato quasi subito, un altro settimanale imperniato su « Paperino », l'assenza di strisce a puntate avventurose indusse a farne realizzare di apposite dall'attuale realizzatore di « cartoons » Nino Pagot (ad es. « Paperino chiromante », 1940). Durante la guerra, infine, l'improvviso divieto di pubblicare materiale americano succeduto all'entrata in guerra degli Stati Uniti bloccò da un giorno all'altro la pubblicazione delle « strips » quotidiane di Al Lewin « Mickey Mouse Super Salesman » (1940). Il settimanale « Topolino » fece allora ridisegnare completamente la storia, con personaggi umani e non animaleschi, a Pier Lorenzo De Vita creando una figura di giovanotto, Tuffolino, che sostituiva quella di Topolino. La storia che ne uscì, « Tuffolino agente di pubblicità », risulta anche oggi di forma contraddittoria, ché la caratteristica impostazione grafica di Lewin (e dietro di lui, di Disney) vede sovrapporsi uno stile altrettanto personale, con figure allungate, quello di De Vita (dopo la guerra in album fu stampata anche l'edizione originale). Nel '49 una parodia di ragguardevoli proporzioni fu realizzata in Italia sotto la firma di Disney: « L'Inferno di Topolino », una variazione comica della prima Cantica della « Divina Commedia » dantesca disegnata con estro abbastanza *colorito* da Angelo Bioletto (il non dimenticato creatore delle figurine dei « Quattro Moschettieri » del concorso Perugina dell'anteguerra) e commentata dai versi di Guido Martina. Oggi i disegnatori italiani che utilizzano il nome di Disney sono parecchi, di diseguale valore. Non possiamo, fra loro, fare a meno di citare R. Scarpa, autore anche delle proprie sceneggiature, che ci sembra migliore dello stesso Lewin nel serbare intatta la cura psicologica, la finezza e lo « scatto » umoristico del disegno, l'ampiezza e la saldezza narrativa delle sceneggiature proprie dei modelli degli anni '30, aggiungendo di suo una linea tondeggiante che accentua la dimensione caricaturale e una gamma vasta di espressioni facciali. A Scarpa si devono anche la creazione di due nuovi personaggi secondari, Atomino Bip-Bip, che proviene dalla dimensione Delta, e Trudy, felice idea di una corrispondente femminile di Gambadilegno.

La prospettiva sul Disney stampato non può concludersi che constatando il declino verso l'industrializzazione ed uno « standard » che non disdegna, come si è visto ora, di ricorrere a artefici perfino italiani per avventure che dovrebbero valer anche per la loro capacità di corrispondere con genuinità ad un « humus » autenticamente americano. E' la stessa parabola, insomma, avvenuta per il cinema, dove a poco a poco si sono messi da parte i « cartoons », espressione comunque di fantasia creatrice, per dedicarsi ai documentari e alla produzione di film d'ordinaria amministrazione, ancorché piacevoli (e non sempre). Ma un decennio almeno — quello '30-'40 — di « comics » intelligenti

e ben fatti lascia pur tuttavia la sua orma e ha diritto di non essere dimenticato. Oggi, del resto, esso frutta anche nell'opera di quei collaboratori che si sono distaccati proseguendo per conto loro, ma senza dimenticare la lezione di quello che resta un Maestro: si veda il caso di Walt Kelly, animatore di *Fantasia* e di *Dumbo,* che adesso, con i « comics » di « Pogo » (raccolti in Italia anche in volume) denuncia nel decorativismo della foresta e nella delineazione delle figure animalesche il suo debito a Disney, ma insieme reca un contributo personale grazie ad una vena satirica attualissima e moderna.

L'autore desidera ringraziare vivamente per la preziosa collaborazione i collezionisti Alfredo Castelli, del « Comics Club 104 » di Milano, che gli ha fornito notizie e dati altrimenti irrintracciabili, e Rinaldo Traini, che gli ha messo a disposizione la rara raccolta del supplemento di « Topolino » 1933-34 oltre a consentirgli la consultazione della sua raccolta di « comics » disneyani.

Filmografia ragionata di Walt Disney

a cura di ERNESTO G. LAURA

1919-22 sette cortom. a dis. animati per la Pictorial Clubs, Inc., fra cui: **LITTLE RED RIDING HOOD; THE FOUR MUSICIANS OF BREMEN; JACK THE GIANT KILLER; THE THREE LITTLE BEARS; GOLDLOKS.**

Accanto a D. lavora, fin quasi dagli inizi, Ub Iwerks. I sette film furono venduti a dei distributori di New York, i quali però fecero bancarotta, sicché non è certo che siano tutti giunti effettivamente sugli schermi dei cinematografi. Il primo di essi è tratto dalla fiaba « Le Chaperon Rouge » e richiese sei mesi di lavorazione.

1925 serie ALICE IN CARTOONLAND per la Winkler Pictures: **ALICE WINS THE DERBY; ALICE SOLVES THE PUZZLE.**

La serie è mediocre, ma costituisce il primo lavoro regolare, in grado di offrire al pubblico numerose avventure del medesimo personaggio in un tempo relativamente breve. Giunge ai grandi circuiti essendo distribuita dalla Pathé. È il primo tentativo disneyano di mescolanza di personaggi in carne e ossa e disegni animati, formula a cui D. resterà fedele per tutta la sua carriera, riprendendola con frequenza.

1926 serie ALICE IN CARTOONLAND: **ALICE CHARMS THE FISH; ALICE IN SLUMBERLAND; ALICE'S MONKEY BUSINESS; ALICE IN THE WOOLY WEST; ALICE THE FIRE FIGHTER; ALICE CUTS THE ICE; ALICE HELPS THE ROMANCE; ALICE'S SPANISH GUITAR; ALICE'S BROWN DERBY; ALICE THE LUMBER JACK.**

1927 serie ALICE IN CARTOONLAND: **ALICE THE GOLF BUG; ALICE FOILS THE PIRATES; ALICE AT THE CARNIVAL; ALICE'S RODEO; ALICE THE COLLEGIATE; ALICE IN THE ALPS; ALICE'S AUTO RACE; ALICE'S CIRCUS DAZE; ALICE'S KNAUGHTY KNIGHT; ALICE'S THREE BAD EGGS; ALICE'S PICNIC; ALICE'S CHANNEL SWIM; ALICE IN THE KLONDIKE; ALICE'S MEDICINE SHOW; ALICE THE WHALER; ALICE THE BEACH NUT; ALICE IN THE BIG LEAGUE.**

serie OSWALD THE LUCKY RABBIT: **TROLLEY TROUBLES; OH, TEACHER; THE OCEAN HOP; ALL WET; THE MECHANICAL COW; THE BANKER'S DAUGHTER; GREAT**

GUNS; RICKETY GIN; EMTY SOCKS; HAREM SCAREM; NECK 'N NECK.

Oswald, un coniglio che riesce a cavarsela malgrado la proverbiale timidezza della sua razza, è il primo personaggio di D. veramente popolare: con Oswald il nome di D. comincia ad essere conosciuto e gli assicura la distribuzione di una grande Casa come la Universal.

1928 serie OSWALD THE LUCKY RABBIT: **THE OLE SWIMMIN' OLE; AFRICA BEFORE DARK; RIVAL ROMEOS; BRIGHT LIGHTS; SAGEBRUSH SADIE; OZZIE OF THE MOUNTED; HUNGRY HOBOES; OH, WHAT A KNIGHT; SKY SCRAPPERS; POOR PAPA; THE FOX CHASE; TALL TIMBER; SLEIGH BELLS; HOT DOG.**

Questo è il secondo ed ultimo gruppo di disegni animati della serie a firma di Walt Disney. A partire dallo stesso anno e senza interromperne la produzione, la serie è continuata da Walter Lantz, il quale aveva già messo mano ad essa come collaboratore di Disney. Sfruttando la consolidata popolarità di "Oswald", Lantz diventa così autonomo e sarà in seguito il maggiore concorrente di Disney per anni, con stile affine.

serie MICKEY MOUSE: **MICKEY MOUSE IN PLANE CRAZY; THE GALLOPIN' GAUCHO; STEAMBOAT WILLIE.**

Staccatosi dalla Universal, che continua a distribuire l' "Oswald" fatto ora da Lantz, Disney fonda col fratello Roy una propria casa, ottenendo la distribuzione della United Artists. Il nuovo personaggio doveva in un primo tempo chiamarsi Mortimer Mouse, ma fu invece battezzato Mickey Mouse. Come antagonista nasce fin dalla seconda avventura la figura del grosso e malvagio gatto Pete (ribattezzato in Italia Pietro Gambadilegno). Nei primissimi "cartoons" i titoli di testa indicano così l'autore: "Walt Disney Presents... by Ub Iwerks", il che sembra attribuire ad Iwerks la regìa effettiva e a Disney la supervisione. In seguito rimarrà scritto solo "Walt Disney Presents" e bisogna arrivare agli anni '40 perché i nomi degli effettivi registi compaiano nel "credit". **Steamboat Willie** è il primo disegno animato sonoro, con "gags" che già tengono conto degli effetti combinati o in contrappunto di immagine e rumore o musica. Il disegno animato, superata la rivoluzione del "talking", è in grado di sostituire, nel breve giro di anni, la vecchia comica finale "two-reels" come complemento di programma. In **The Gallopin' Gaucho** era nato il personaggio di Minnie, eterna fidanzata di Topolino.

1929 serie MICKEY MOUSE: **BARNYARD BATTLE; WHEN THE CAT'S AWAY; THE KARNIVAL KID; MICKEY'S FOLLIES; THE OPRY HOUSE; THE JAZZ FOOL; THE BARN DANCE; JUNGLE RHYTHM.**

1930 serie MICKEY MOUSE: **WILD WAVES; THE HAUNTED HOUSE; THE BARNYARD CONCERT; THE FIRE FIGHTERS; FIDDLING AROUND; PLOW BOY; THE SHINDIG; THE CACTUS KID; THE CHAIN GANG; THE GORILLA MYSTERY; MICKEY'S CHOO CHOO; THE PICNIC; PIONEER DAYS; EL TERRIBLE TOREADOR.**

Accanto alla serie imperniata su "Topolino", Disney inizia nello stesso anno le "Silly Symphonies", cortometraggi a disegni animati a volte basati su nuovi personaggi, spesso derivati da fiabe e favole popolari. Qui si dispiega sovente il malinteso desi-

derio di "poesia" che fa preferire all'umorismo intelligente di Mickey Mouse il decorativismo delle foreste, dei prati, di una natura "sognata" (e a volte caramellosa). Sul piano del successo, tuttavia, le "Silly Symphonies" trionfano e valgono a Disney i primi "Academy Awards" ("Oscars"). Nello stesso 1930 riedita **Plane Crazy** dotandolo di colonna sonora. In **The Chain Gang** nasce, come figura ancora secondaria, il personaggio di Pluto, che sarà il fedele cane di Mickey Mouse.

serie SILLY SYMPHONIES: **THE SKELETON DANCE; HELL'S BELLS; THE MERRY DWARFS; CANNIBAL CAPERS; NIGHT; FROLIC-KING FISH; ARCTIC ANTICS; MIDNIGHT IN A TOY SHOP; MONKEY MELODIES; WINTER (Inverno); SPRINGTIME (Primavera); SUMMER (Estate); AUTUMN (Autunno).**

Con **The Skeleton Dance** iniziano quei tentativi di "visualizzazione" della musica che Disney farà culminare nel 1940 in **Fantasia**. Doveva basarsi sulla "Danse macabre" di Camille Saint-Saëns ma, non ottenuti i diritti, ci si basò invece su una colonna musicale originale di Carl Stallings.

1931 serie MICKEY MOUSE: **THE BIRTHDAY PARTY; TRAFFIC TROUBLES; THE CASTAWAY; THE MOOSE HUNT; THE DELIVERY BAY; MICKEY STEPS OUT; BLUE RHYTHM; FISHIN' AROUND; THE BARNYARD BROADCAST; MICKEY CUTS UP; THE BEACH PARTY; MICKEY'S ORPHAN (Topolino papà).**

Blue Rhythm costituisce una nuova tappa nelle ricerche disneyane per un "cartoon" musicale: questa volta alla base c'è il jazz di Ted Lewis.

serie SILLY SYMPHONIES: **PLAYFUL PAN; BIRDS OF A FEATHER; MOTHER GOOSE MELODIES; THE CHINA PLATS; THE BUSY BEAVERS; THE CAT'S NIGHTMARE; EGYPTIAN MELODIES; IN A CLOCK STORE; THE SPIDER AND THE FLY; THE FOX HUNT; THE UGLY DUCKLING.**

The Ugly Duckling, tratto dalla favola di Hans Christian Andersen, inizia la serie di adattamenti da favole e fiabe celebri, che avrà particolare espansione con i lungometraggi. Ne sarà realizzato un "remake" nel 1939, in Technicolor.

1932 serie MICKEY MOUSE: **MICKEY'S REVUE; THE DUCK HUNT; THE GROCERY BOY; THE MAD DOG; BARNYARD OLYMPICS; MUSICAL FARMERS; MICKEY IN ARABIA; MICKEY'S NIGHTMARE; TRADER MICKEY; THE WHOOPEE PARTY; THE WAYWARD CANARY; TOUCHDOWN MICKEY; THE KLONDIKE KID; MICKEY'S GOOD DEED; BUILDING A BUILDING.**

In **Mickey's Revue** nasce il personaggio di Goofy (in Italia: Pippo): un cane "svitato", dalla simpatica follia, che a differenza di Pluto viene "umanizzato" e si collocherà fra le creazioni di più duratura popolarità di Disney. In primo tempo senza un nome preciso, veniva soprannominato il "Dippy Dawg" (il "Cane Matto").

serie SILLY SYMPHONIES: **THE BIRD STORE; THE BEARS AND BEES; JUST DOGS; FLOWERS AND TREES (Il bosco incantato); BUGS IN LOVE; KING NEPTUNE (Re Nettuno); BABES IN THE WOODS (Nel paese delle fate); SANTA'S WORKSHOP (Papà Natale).**

A partire da **Flowers and Trees** tutte le Silly Simphonies

vengono realizzate in Technicolor. E' l'ultimo colpo, dopo la pronta utilizzazione del sonoro, recato alle comiche le quali, per ragioni di costo, non possono reggere la concorrenza del colore e terminano quasi del tutto, lasciando al disegno animato definitivamente la loro funzione di complemento di programma. L'Academy assegna a Disney l'"Oscar" per il miglior cortometraggio **(Flowers and Trees)** e un "Oscar" speciale "per avér creato Mickey Mouse".

1933 serie MICKEY MOUSE: **THE MAD DOCTOR; MICKEY'S PAL PLUTO; MICKEY'S MELLERDRAMMER; YE OLDEN DAYS; THE MAIL PILOT; MICKEY'S GALA PREMIERE; MICKEY'S MECHANICAL MAN; PUPPY LOVE; THE STEEPLECHASE; THE PET STORE; GIANTLAND.**

In **Mickey's Gala Première** si ha un satirico incontro fra "Topolino" e i "divi" hollywoodiani del momento che gli rendono omaggio. In un'inquadratura, Greta Garbo bacia Mickey Mouse.

serie SILLY SYMPHONIES: **BIRDS IN THE SPRING; FATHER NOAH'S ARK (L'arca di Noè); THE THREE LITTLE PIGS (I tre porcellini) (r.:** Bert Gillette - **superv.:** Walt Disney - **animazione:** Dick Lundy, Fred Moore, Norman Ferguson - **creazione dei personaggi:** Albert Hurter - **m.:** Frank Churchill - **parole della canzone:** Ted Sears); **OLD KING COLE; LULLABY LAND; THE PIED PIPER; THE CHINA SHOP; THE NIGHT BEFORE CHRISTMAS (La notte di Natale).**

The Three Little Pigs, legato alla rapida popolarità che conquista il motivo musicale, crea dei personaggi che rimarranno a lungo, dallo "staff" di Disney adattati in "comics" ("fumetti") e in libri. Il film ottiene a Disney il secondo "Oscar" consecutivo per il miglior cortometraggio e la medaglia d'oro per il miglior disegno animato alla Mostra d'arte cinematografica di Venezia del 1934, dove è presentato anche **The China Shop.**

1934 serie SILLY SYMPHONIES: **FUNNY LITTLE BUNNIES (Coniglietti buffi); GRASSHOPPER AND THE ANTS; THE BIG BAD WOLF; THE WISE LITTLE HEN; THE FLYING MOUSE; PECULIAR PENGUINS; THE GODDESS OF SPRING (La dea della primavera); THE TORTOISE AND THE HARE (La lepre e la tartaruga).**

Benché la serie di Mickey Mouse garantisca la continuità nella simpatia del pubblico, è ormai chiaro che a quest'epoca la bandiera della produzione sono le « Silly Symphonies ». **The Tortoise and the Hare** — tratta dalla favola di Esopo e il cui protagonista Toby the Tortoise tornerà in un successivo "cartoon" — frutta a Disney il terzo "Oscar" consecutivo per il miglior cortometraggio. In **The Wise Little Hen** appare per la prima volta, in un ruolo secondario, il personaggio di Donald Duck (in Italia: Paperino), destinato a diventare altrettanto famoso quanto Mickey Mouse.

serie MICKEY MOUSE: **SHANGHAIED; PLAYFUL PLUTO; CAMPING OUT; GULLIVER MICKEY; MICKEY'S STEAMROLLER; ORPHANS' BENEFIT; MICKEY PLAYS PAPA (Topolino papà); THE DOGNAPPER; TWO-GUN MICKEY.**

In **Orphans' Benefit** Donald Duck acquista vera consistenza, come "partner" di Mickey Mouse.

1935 serie MICKEY MOUSE: **MICKEY'S MAN FRIDAY; MICKEY'S**

SERVICE STATION (Topolino meccanico); MICKEY'S KANGAROO; MICKEY'S GARDEN; MICKEY'S FIRE BRIGADE; PLUTO'S JUDGEMENT DAY.

serie SILLY SYMPHONIES: **WATER BABIES; THE COOKIE MUSIC LAND; THREE ORPHAN KITTENS (I tre gattini); CARNIVAL; WHO KILLED COCK-ROBIN? (Il gallo Robin); COCK O' THE WALE.**

Who Killed Cock-Robin?, basato su una nota filastrocca popolare, fa la parodia del filone cinematografico di moda dei film imperniati su processi, servendosi di personaggi animaleschi che sono una evidente caricatura di noti "divi" di Hollywood (Harpo Marx, Mae West ecc.). Con **Three Orphan Kittens** D. vince l'"Oscar" per il miglior cortometraggio a disegni animati.

fuori serie: **THE GOLDEN TOUCH (Re Mida); THE ROBBEN KITTEN (Il gattino brigante); ON ICE.**

1936 serie MICKEY MOUSE: **MICKEY'S POLO TEAM (Match di polo); MICKEY'S GRAND OPERA; THRU THE MIRROR; MOVING DAY; MICKEY'S RIVAL; ALPINE CLIMBERS; DONALD AND PLUTO; MICKEY'S ELEPHANT; THE WORM TURNS; DON DONALD (Paperino innamorato); MOTHER PLUTO.**

Ormai la serie è intitolata a Topolino solo come indicazione: i vari personaggi del mondo disneyano crescono in autonomia e cominciano a divenire protagonisti di singole avventure: dopo il cane Pluto, in **Donald and Pluto** è Donald Duck a passare a ruolo di protagonista. Dal '35 anche i Mickey Mouse sono a colori.

serie SILLY SYMPHONIES: **BROKEN TOYS; THREE LITTLE WOLVES; TOBY TORTOISE RETURNS; THREE BLIND MOUSEKETEERS; THE COUNTRY COUSIN (Il topo di città e il topo di campagna); MORE KITTENS.**

In **Toby Tortoise Returns** si ha un ritorno del personaggio di Toby la tartaruga e del suo avversario Max Leprotto già visti in **The Tortoise and the Hare** del '34. Con **The Country Cousin** D. vince ancora l'"Oscar" per il miglior cortometraggio a disegni animati.

1937 serie MICKEY MOUSE: **MAGICIAN MICKEY; MOOSE HUNTERS; MICKEY'S AMATEURS; CLOCK CLEANERS (L'orologio della torre); HAWAIIAN HOLIDAY; LONESOME GHOSTS.**

serie DONALD DUCK: **MODERN INVENTIONS; DONALD'S OSTRICH.**

A segnare la definitiva popolarità del personaggio, una serie Donald Duck si affianca d'ora in poi a quella di Mickey Mouse.

serie PLUTO: **PLUTO'S QUIN-PUPLETS.**

serie SILLY SYMPHONIES: **WOODLAND CAFE; LITTLE HIAWATHA; THE OLD MILL (Il vecchio mulino).**

Con **The Old Mill** D. vince per la sesta volta l'"Academy Award" ("Oscar") per il miglior cortometraggio a disegni animati. In esso applica il nuovo procedimento "Multiplane" che consente di ottenere effetti di tridimensionalità. Sia per l'uso del « Multiplane » sia per il « pathos » drammatico raggiunto nella sequenza del temporale, il disegno animato in questione va visto come uno studio per il lungometraggio **Snow White and the Seven Dwarfs** ed in particolare per le scene della tempesta. Nel 1937 la Mostra di Venezia assegna a Disney la Coppa della Direzione Generale del Teatro per « il complesso della sua produzione ».

THE ACADEMY AWARD REVIEW OF WALT DISNEY CARTOONS, lungometraggio (6 rulli) che unisce i cortometraggi precedenti insigniti con l'« Oscar ».

SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS (Biancaneve e i sette nani) — **superv.:** David Hand - **r.:** Kenneth Anderson, Tom Codrick, Hugh Hennesy, Harold Miles, Kendall O'Connor, Charles Philippi, Hazel Sewell, Terrel Stapp, McLaren Stewart, Gustaf Tenggren - **s.:** dalla fiaba dei fratelli Grimm - **adatt.:** Dorothy Ann Blank, Richard Creedon, Merrill De Maris, Otto Englender - **sc.:** Earl Hurd, Dick Richard, Ted Sears, Webb Smith - **f.** (Technicolor) - **scg.:** Samuel Armstrong, Claude Coats, Merle Cox, Phil Dike, Ray Lockrem, Mique Nelson, Maurice Noble - **c.:** Albert Hurter e Joe Grant - **m.:** Frank Churchill, Leigh Harline, Paul Smith - **direz. singole sequenze:** William Cottrell, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce, Ben Sharpsteen - **animazione:** James Algar, Arthur Babbitt, Jack Campbell, Les Clark, James Culhane, Ugo D'Orsi, Al Eugster, Norman Ferguson, Bernard Garbutt, Milton Kahl, Ward Kimball, Eric Larson, Dick Lundy, Robert Martsch, Joshua Meador, Fred Moore, Grim Natwick, Stan Quackenbush, Wolfgang Reithermann, Bill Roberts, George Rowley, Fred Spencer, Robert Stokes, Frank Thomas, Vladimir Tytla, Marvin Woodward, Cy Young - **superv. animazione:** Hamilton Luske - **p.:** Walt Disney - **d.:** Rome International Film. (lungometraggio)

E' il primo lungometraggio a disegni animati. Nel 1938 alla Mostra d'arte cinematografica di Venezia vince il "Gran Trofeo d'arte della Biennale" appositamente istituito. Sempre nel '38 l'Academy assegna a D. un "Oscar" speciale per lo sforzo produttivo di **Snow White**, che porta il disegno animato a gareggiare con i film normali.

1938 serie MICKEY MOUSE: **BOAT BUILDERS; MICKEY'S TRAILER; MICKEY'S PARROT; BRAVE LITTLE TAILOR (Il piccolo sarto coraggioso).**

serie DONALD DUCK: **SELF CONTROL; DONALD'S BETTER SELF; DONALD'S NEPHEWS; GOOD SCOUTS; DONALD'S GOLF GAME; DONALD'S PENGUIN; DONALD'S LUCKY DAY.**

In **Donald's Nephews** nascono i personaggi di Qui, Quo, Qua, i tre nipotini terribili e intelligenti di Paperino.

serie DONALD DUCK AND GOOF: **POLAR TRAPPERS; THE FOX HUNT.**

serie SILLY SYMPHONIES: **MOTH AND THE FLAME; WYNKEN, BLYNKEN AND NOD; FARMYARD SYMPHONY; MERBABIES; MOTHER GOOSE GOES HOLLYWOOD.**

fuori serie: **THE WHALERS; FERDINAND THE BULL (Il toro Ferdinando).**

Con **Ferdinand the Bull (Il toro Ferdinando)** — tratto dalla « Story of Ferdinand » di Munro Leaf e Robert Lawson — D. vince per la settima volta consecutiva l'"Oscar" per il miglior cortometraggio a disegni animati.

1939 serie MICKEY MOUSE: **SOCIETY DOG SHOW; MICKEY'S SURPRISE PARTY; GOOFY AND WILBUR; THE POINTER (Pluto cacciatore).**

La serie intitolata a Mickey Mouse, sempre più esigua nella

quantità di "shorts", ospita ormai avventure di vari personaggi, resisi autonomi: fra essi Goofy, il cane dalla surreale stupidità, che avrà presto una intera serie a suo nome.

serie DONALD DUCK: **THE HOCKEY CHAMP; DONALD COUSIN GUS; BEACH PICNIC; SEA SCOUTS; THE AUTOGRAPH HOUND; OFFICER DUCK.**

serie SILLY SYMPHONIES: **THE PRACTICAL PIG; THE UGLY DUCKLING (Il brutto anatroccolo).**

Con **The Ugly Duckling** — "remake" in Technicolor del disegno animato del 1931, tratto dalla favola di Hans Christian Andersen — D. vince per l'ottava volta l'"Oscar" per il miglior cortometraggio a disegni animati.

fuori serie: **STANDARD PARADE FOR 1939** — **r.:** Hugh W. Thomas (in bianco e nero e a colori).

1940 serie MICKEY MOUSE: **MR. MOUSE TAKES A TRIP; TUGBOAT MICKEY; MICKEY'S MAGIC LAMP.**

serie DONALD DUCK: **THE RIVETER; DONALD'S DOG LAUNDRY; BILLPOSTERS; MR. DUCK STEPS OUT; PUT-PUT TROUBLES; DONALD'S VACATION; WINDOW CLEANERS; FIRE CHIEF.**

serie GOOFY: **GOOFY'S GLIDER.**

serie PLUTO: **BONE TROUBLE; PLUTO'S DREAM HOUSE.**

fuori serie: **THE VOLUNTEER WORKER.**

PINOCCHIO (Pinocchio) — **r.:** Kenneth Anderson, Hugh Hennesy, John Hubley, Dick Kelsey, Kendall O'Connor, Charles Philippi, Thor Putnam, Terrell Stapp, McLaren Stewart, Al Zinnen - **s.:** dal romanzo di Carlo Collodi - **adatt.:** Aurelius Battaglia, William Cottrell, Otto Englander - **sc.:** Joseph Sabo, Ted Sears, Webb Smith, Erdman Penner - **f.** (Technicolor) - **scg.:** Claude Coats, Merle Cox, Ray Huffine, Ed Starr - **direzione singole sequenze:** Norman Ferguson, T. Hee, Wilfred Jackson, Jack Kinney, Bill Roberts - **animazione:** Arthur Babbitt, Preston Blair, John Bradbury, Jack Campbell, Les Clark, John Elliott, Hugh Fraser, Ollie Johnston, Milton Kahl, Lynn Karp, Ward Kimball, Eric Larson, John Lounsbery, Don Lusk, John McManus, Robert Martsch, Joshua Meador, Fred Moore, Charles Nichols, Arthur Palmer, Don Patterson, Wolfgang Reithermann, George Rowley, Norman Tate, Frank Thomas, Don Tobin, Don Towsley, Vladimir Tytla, Berny Wolf, Marvin Woodward - **superv. animazione:** Hamilton Luske e Ben Sharpesteen - **bozzetti dei personaggi:** Campbell Grant, Joe Grant, Albert Hurter, John P. Miller, Martin Provensen, John Walbridge - **m.:** Leigh Harline, Paul J. Smith, Ned Washington - **p.:** Walt Disney - **d.:** R.K.O. (lungometraggio).

Per la prima volta D. non ottiene l'"Oscar" per il cortometraggio. **Pinocchio**, tuttavia, entra in concorrenza con i film normali vincendo due "Oscar" dell'Academy: quello per il miglior commento musicale e quello per la migliore canzone (« When You Wish Upon a Star », parole di Ned Washington, musica di Leigh Harline). Fra i dieci registi del film, è da notare l'inglese John Hubley, che inizierà una prestigiosa attività da solo.

FANTASIA (Fantasia) — **r.:** Kenneth Anderson, Bruce Bushman, Arthur Byram, Tom Codrick, Robert Cormack, Harold

Doughty, Yale Gracey, Hugh Hennesy, John Hubley, Dick Kelsey, Gordon Legg, Kay Nielsen, Lance Nolley, Erni Nordli, Kendall O'Connor, Charles Payzant, Curt Perkins, Charles Philippi, Herbert Ryman, Zack Schwartz, Terrell Stapp, McLaren Stewart, Al Zinnen - **s.:** Lee Blair, Phil Dike, Otto Englander, Carl Fallberg, Campbell Grant, Joe Grant, Albert Heath, Graham Heid, Art Heinemann, Sylvia Holland, Dick Huemer, John McLeish, Bianca Majolie, William Martin, Perce Pearce, Bill Peet, Erdman Penner, Elmer Plummer, Joseph Sabo, Webb Smith, George Stallings, Robert Sterner, Leo Thiele, Norman Wright - **scg.:** Dick Anthony, Nino Carbe, Claude Coats, Charles Connor, Merle Cox, Al Dempster, Roy Forkum, Eric Hansen, John Hench, Ray Huffine, Ethel Kulsar, Edward Levitt, Ray Lockrem, Brice Mack, Gerald Nevius, Art Riley, Stan Spohn, Joe Stahley, Ed Starr, Robert Storms - **direzione singole sequenze:** James Algar, Samuel Armstrong, Ford Beebe, Norman Ferguson, James Handley, T. Hee, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, Bill Roberts, Paul Satterfield - **an.:** Edwin Aardal, Preston Blair, John Bradbury, Paul Busch, Jack Campbell, Robert Carlson, Les Clark, Ugo D'Orsi, Philip Duncan, Art Elliott, John Elliotte, Hugh Fraser, Frank Grundeen, Harry Hamsel, Bill Justice, Lynn Karp, Walt Kelly, Paul Kossoff, Hicks Lokey, John Lounsbery, Edward Love, Don Lusk, Murray McClellan, John McManus, Daniel McManus, James Moore, Milt Neil, Lester Novros, Arthur Palmer, Don Patterson, Ray Patterson, George Rowley, Duke Russell, William Shull, Grant Simmons, Robert Stokes, Howard Swift, Norman Tate, Riley Thompson, Don Tobin, Harvey Toombs, Berny Wolf, Cornet Wood, Marvin Woodward, Cy Young, Bob Youngquist - **superv. an.:** Arthur Babbitt, Norman Ferguson, Ollie Johnston, Ward Kimball, Eric Larson, Joshua Meador, Fred Moore, Wolfgang Reithermann, Don Towsley, Vladimir Tytla - **bozzetti dei personaggi:** James Bodrero, Earl Hurd, Ethel Kulsar, John P. Miller, Elmer Plummer, Martin Provensen, Loma Soderstrom, John Walbridge - **an. degli effetti:** Miles Pike, John Reed - **superv. p.:** Ben Sharpsteen - **p.:** Walt Disney - **d.:** R.K.O. (lungometraggio).

Il film porta a compimento un decennio di ricerche disneyane sulla cosiddetta "visualizzazione" della musica ed è in sostanza un concerto sinfonico della Philarmonic Orchestra di Philadelphia diretta da Leopold Stokowski, il quale appare in sagoma controluce nell'intervallo, mentre stringe la mano a Mickey Mouse. Eclettica antologia di brani di varie epoche e stili, allinea nell'ordine: « Le sacre du printemps » di Igor Strawinsky; « Toccata » e « Fuga » di Johann Sebastian Bach; « Lo schiaccianoci » di Pjotr Čajcovskij; « L'apprenti sorcier » di Paul Dukas (di questo episodio è protagonista Mickey Mouse); Sesta Sinfonia detta « Pastorale » di Ludwig van Beethoven; « Danza delle ore » dall'opera lirica « La Gioconda » di Amilcare Ponchielli; « Una notte sul Monte Calvo » di Modesto Mussorgskij; « Ave Maria » di Franz Schubert. Nel 1941 Disney, assieme ai suoi principali collaboratori, vincerà uno speciale "Oscar" per l'uso del suono in **Fantasia.** L'episodio con Mickey Mouse fu realizzato per primo e in origine doveva costituire un normale "cartoon" a sé (regia di James Algar).

1941 serie MICKEY MOUSE: **THE LITTLE WIRLWIND; CANINE CADDY; THE NIFTY NINETIES; ORPHANS' BENEFIT; LEND A PAW; MICKEY'S BIRTHDAY PARTY.**

Con **Lend a Paw** Disney ottiene il nono "Oscar" per il miglior cortometraggio a disegni animati.

serie DONALD DUCK: **TIMBER; GOLDEN EGGS; A GOOD TIME FOR A DIME; EARLY TO BED; TRUANT OFFICER DONALD; OLD MACDONALD DUCK; DONALD'S CAMERA; CHEF DONALD; THE VILLAGE SMITHY.**

serie GOOFY: **THE BAGGAGE BUSTER; THE ART OF SKIING; THE OLYMPIC CHAMP.**

The Art of Skiing indirizza la serie imperniata su Goofy verso la parodia sportiva, che si avvale del contrasto fra la precisione dello sport e la stolidità del personaggio.

serie PLUTO: **PANTRY PIRATE; PLUTO'S PLAYMATE; A GENTLEMAN'S GENTLEMAN.**

fuori serie: **THE ART OF SELF DEFENSE.**

THE RELUCTANT DRAGON — **r.**: Alfred L. Werker (sequenze con attori veri) e Hamilton S. Luske (sequenze a disegni animati) - **s. e sc.**: Ted Sears, Al Perkins, Larry Clemmons, William Cottrell, Larry Clork - **s. del disegno animato**: dal racconto di Kenneth Grahame - **f.** (Technicolor): Bert Glennon - **m.**: Frank Churchill e Larry Morey - **mo.**: Paul Weatherwax - **animazione:** Ward Kimball, Walt Kelly, Fred Moore e altri - **int.**: Robert Benchley, Frances Gifford, Buddy Pepper, Nana Bryant, Claud Allister, Barnett Parker, Billy Lee ed il personale degli "studios" Disney - **p.**: Walt Disney - **d.**: R.K.O. (lungometraggio).

Si tratta, in sostanza, di un documentario romanzato sugli "studios" di Walt Disney inframmezzato da un intero disegno animato a mediometraggio. Il filo conduttore è infatti dato da Robert Benchley che va proporre a Disney un film d'animazione basato su un drago, e via via il film prende forma, attraverso i vari stadi di realizzazione.

DUMBO (Dumbo l'elefante volante) — **r.**: Erni Nordli, Kendall O'Connor, Charles Payzant, Donald Da Gradi, John Hubley, Dick Kelsey, Herbert Ryamn, Terrel Stapp, Al Zinnen - **s.**: Bill Peet, Joe Finaldi, Aurelius Battaglia, Otto Englender, Joe Grant, Dick Huemer, Webb Smith, George Stallings - **scg.**: Ray Lockrem, Gerald Nevius, Claude Coats, Al Dempster, John Hench, Joe Stahley - **direzione singole sequenze:** Samuel Armstrong, Norman Ferguson, Wilfred Jackson, Jack Kinney - **f.** (Technicolor) - **animazione**: Arthur Babbitt, Jack Campbell, Les Clark, Hugh Fraser, Walt Kelly, Ward Kimball, Hicks Lokey, John Lounsbery, Joshua Meador, Fred Moore, Milt Neil, Arthur Palmer, Don Patterson, Ray Patterson, Wolfgang Reithermann, William Shull, Grant Simmons, Claude Smith, Howard Swift, Harvey Toombs, Don Towsley, Vladimir Tytla, Berny Wolf, Cy Young - **superv. animazione:** Ben Sharpsteen - **bozzetti personaggi:** James Bodrero, John P. Miller, Maurice Noble, Elmer Plummer, Martin Provensen, John Walbridge - **p.**: Walt Disney - **d.**: R.K.O. (lungometraggio).

Dopo **Pinocchio**, Disney ottiene il secondo "Oscar" per il miglior commento musicale grazie a **Dumbo.** L'Academy assegna a Disney anche il "Thalberg Memorial Award".

1942 serie MICKEY MOUSE: **SYMPHONY HOUR.**

serie DONALD DUCK: **DONALD'S SNOW FIGHT; DONALD'S GARDEN; DONALD GETS DRAFTED; DONALD'S GOLD MINE (Paperino e la miniera d'oro); BELLBOY DONALD; SKY**

TROOPER; THE VANISHING PRIVATE; DONALD'S TIRE TROUBLE; DER FUEHRER'S FACE.

Poco dopo l'entrata degli Stati Uniti nella seconda guerra mondiale, anche i "cartoons" disneyani si adeguano alle necessità del momento toccando temi inconsueti. **Der Fuehrer's Face** — che frutta a Disney il decimo "Oscar" per il miglior cortometraggio a disegni animati — è una acuta e feroce satira del Nazismo, con Donald Duck divenuto, durante un sogno, cittadino tedesco.

serie GOOFY: **HOW TO SWIM; HOW TO FISH; HOW TO PLAY BASEBALL.**

serie PLUTO: **PLUTO, JUNIOR; THE SLEEP WALKER; T-BONE FOR TWO; THE ARMY MASCOT; PLUTO AND THE ARMADILLO; PLUTO AT THE ZOO.**

fuori serie: **THE NEW SPIRIT; OUT OF THE FRYING PAN INTO THE FIRING LINE; EDUCATION FOR DEATH.**

Sono disegni animati di propaganda o di istruzione bellica.

documentari: **SOUTH OF THE BORDER WITH DISNEY.**

E' un cortometraggio sul viaggio di Disney nell'America Latina per preparare **Saludos amigos.**

BAMBI (Bambi) — r.: Tom Codrick, Robert Cormack, Lloyd Harting, David Hilberman, Dick Kelsey, McLaren Stewart, Al Zinnen - **superv. r.:** David Hand - **s.:** dal romanzo di Felix Salten - **sc.:** Charles Couch, Carl Fallberg, Perce Pearce, Melvin Shaw, George Stallings, Ralph Wright - **adatt.:** Larry Morey - **direzione singole sequenze:** James Algar, Samuel Armstrong, Graham Heid, Bill Roberts, Paul Satterfield, Norman Wright - **f.** (Technicolor) - **scg.:** Dick Anthony, Merle Cox, Ray Huffine, Travis Johnson, Edward Levitt, Robert McIntosh, Art Riley, Stan Spohn, Joe Stahley, Tyrus Wong - **animazione:** Lee Blair, John Bradbury, Fraser Davis, Philip Duncan, Art Alliott, Bernard Garbutt, Kenneth O'Brien, Arthur Palmer, George Rowley, Louis Schmitt, Retta Scott - **superv. animazione:** Ollie Johnston, Milton Kahl, Frank Thomas - **p.:** Walt Disney - **d.:** R.K.O. (lungometraggio).

1943 serie DONALD DUCK: **THE FLYING JALOPY; FALL OUT - FALL IN; THE OLD ARMY GAME; HOME DEFENSE.**

serie GOOFY: **HOW TO BE A SAILOR; VICTORY VEHICLES.**

serie PLUTO: **PRIVATE PLUTO.**

A partire da questo anno, la serie di Mickey Mouse è soppressa. Il personaggio resterà comunque protagonista di alcuni lungometraggi. La serie più importante è ora quella di Donald Duck, il quale diventa utile mezzo di propaganda patriottica e di istruzione civile.

fuori serie: **THE WINGED SCOURGE; THE GRAIN THAT BUILT A HEMISPHERE; WATER - FRIEND OR ENEMY; REASON AND EMOTION; DEFENSE AGAINST INVASION; FIGARO AND CLEO; CHICKEN LITTLE; THE PELICAN AND THE SNIPE; U.S. NAVY WEFT IDENTIFICATION.**

VICTORY THROUGH AIR POWER — r.: Tom Codrick, Donald Da Gradi, Cliff Devirian, Don Griffith, Bill Herwig, Karl Karpe, Charles Philippi, Elmer Plummer, Herbert Ryman, Glen Scott -

s.: James Bodrero, William Cottrell, Perce Pearce - **sc.:** T. Hee, Erdman Penner, Josè Rodriguez, George Stallings - **f.** (Technicolor) - **scg.:** Dick Anthony, Robert Blanchard, Nino Carbe, Claude Coats, Al Dempster, Ray Huffine, Joe Stahley - **direzione singole sequenze:** Jamer Algar, Clyde Geronimi, Jack Kinney - **animazione:** Edwin Aardal, Jack Boyd, Hugh Fraser, Ollie Johnston, Bill Justice, Ward Kimball, John Lounsbery, John Mac Manus, Joshua Meador, George Rowley, John Sibley, Norman Tate, Harvey Toombs, Vladimir Tytla, Marvin Woodward - **superv. animazione:** David Hand - **m.:** Edward Plumb, Paul J. Smith, Oliver Wallace - **mo.:** Jack Dennis - **voce del commento:** Art Baker - **p.:** Walt Disney - **d.:** United Artists.

E' l'unico lungometraggio a disegni animati disneyano a carattere non fiabesco o per ragazzi. Come indica il titolo, fu realizzato per sostenere l'importanza dell'aviazione per vincere la guerra.

SALUDOS AMIGOS (Saludos amigos) — **r.:** Lee Blair, Mary Blair, Jamer Bodrero, Herbert Ryman - **s.:** Horner Brightman, William Cottrell, Joe Grant, Dick Huemer, Harry Reeves, Ted Sears, Webb Smith, Roy Williams, Ralph Wright - **direzione singole sequenze:** Wilfred Jackson, Jack Kinney, Hamilton S. Luske, Bill Roberts - **f.** (Technicolor) - **scg.:** Kenneth Anderson, Dick Anthony, Claude Coats, Merle Cox, Al Dempster, Yale Gracey, Hugh Hennesy, Art Riley, McLaren Stewart, Al Zinnen - **commento:** Fred Shields - **animazione:** Paul Allen, Les Clark, Andrew Engman, Hugh Fraser, Bill Justice, Milton Kahl, Ward Kimball, John Mac Manus, Joshua Meador, Fred Moore, Milt Neil, Wolfgang Reitherman, John Sibley, Vladimir Tytla - **superv. p.:** Norman Ferguson - **p.:** Walt Disney - **d.:** R.K.O. (mediometraggio - 4 rulli).

Sono quattro "cartoons" di ispirazione latino-americana: « Lake Titicaca » (con Donald Duck), « Pedro », « El Gaucho Goofy » (con Goofy) e « Aquarela do Brasil » (che introduce il nuovo personaggio di Josè Carioca, un pappagallo vanitoso e loquoce, brasiliano). I "cartoons" sono legati fra loro da sequenze documentarie, che costituiscono la preparazione alle future serie geografiche e folkloristiche di documentari disneyani.

1944 serie DONALD DUCK: **TROMBONE TROUBLE; DONALD DUCK AND THE GORILLA; COUNTRARY CONDOR (Paperino e il condor); COMMANDO DUCK; THE PLASTICS INVENTOR** (**r.:** Jack King - **s.:** Jack Hannah e Dick Shaw - **m.:** Oliver Wallace); **DONALD'S OFF DAY** (**r.:** Jack Hannah - **s.:** Bill Berg e Dick Shaw - **m.:** Paul J. Smith); **THE CLOCK WATCHER** (**r.:** Jack King - **s.:** Harry Reeves e Rex Cox - **m.:** Oliver Wallace).

serie GOOFY: **HOW TO PLAY GOLF; HOW TO PLAY FOOTBALL; TIGER TROUBLE (Pippo e il safari)** (**r.:** Jack Kinney - **s.:** Bill Peed - **m.:** Paul J. Smith).

serie PLUTO: **SPRINGTIME FOR PLUTO** (**r.:** Charles Nichols - **s.:** Nick George e Eric Gurney - **m.:** Oliver Wallace); **FIRST AIDERS** (**r.:** Charles Nichols - **s.:** Harry Reeves e Rex Cox - **m.:** Oliver Wallace).

serie per l'OFFICE OF THE COORDINATOR OF INTER-AMERICAN AFFAIRS: **A HISTORIA DE JOSE'** (basato sul documentario sanitario **The Human Body**); **JOSE' COME BEM** (basato sul documentario sanitario **The Unseen Enemy**).

fuori serie: **RULES OF THE NAUTICAL ROAD; THE AMAZON AWAKENS; AIR MASSES AND FRONTS; THE COLD FRONT; FLYING THE WEATHER MAP; ICING CONDITIONS; OCCLUDED FRONTS; THE WARM FRONT; THUNDERSTORMS** (in bianco e nero).

Nell'intensa produzione su commissione per le esigenze belliche, interessano i disegni animati come **A Historia de Josè** in cui il personaggio di Josè Carioca volgarizza attraverso situazioni umoristiche gli insegnamenti di alcuni film, realizzati parallelamente, d'istruzione sanitaria.

THE THREE CABALLEROS (I tre Caballeros) — r.: Kenneth Anderson, Mary Blair, Robert Cormack - **s.:** James Bodrero, Horner Bringhtman, Dal Cornell, William Cottrell, Bill Peet, Elmer Plummer, Ted Sears, Ernest Terrazas, Roy Williams, Ralph Wright - **sc.:** Donald Da Gradi, Yale Gracery, John Hench, Hugh Hennesy, Charles Philippi, Herbert Ryman, McLaren Stewart - **scg.:** Claude Coast, Al Dempster, Don Douglas, Ray Huffine, Art Riley - **direzione singole sequenze:** Clyde Geronimi, Jack Kinney, Bill Roberts - **animazione:** Edwin Aardal, Robert Carlson, Les Clark, Ollie Johnston, Bill Justice, Milton Kahl, Ward Kimball, Hal King, Eric Larson, John Lounsbery, John Mac Manus, Joshua Meador, Fred Moore, Milt Neil, Don Patterson, George Rowley, John Sibley, Frank Thomas, Harvey Toombs, Marvin Woodward - **m.:** Charles Wolcott, Paul J. Smith, Edward Plumb - **f.** (Technicolor): Ray Rennahan - **mo.:** Don Halliday - **superv. p.:** Norman Ferguson e Larry Lansburgh - **p.:** Walt Disney - **d.:** R.K.O. (lungometraggio).

Sviluppando a maggiori dimensioni la formula di **Saludos amigos,** il film intende offrire una sintesi del folklore latino-americano attraverso quattro episodi: « The Cold Blooded Penguin », « The Flying Gauchito », « Baia » e « La Pinata ». Lontano dal naturalismo precedente, D. segue qui la via di un impressionismo coloristico e sonoro. Riprendendo lontane ricerche degli esordi, mescola personaggi in carne e ossa e disegni animati, facendo danzare Donald Duck con la ballerina e cantante Carmen Molina. Ritorna il personaggio di Josè Carioca.

1945 serie DONALD DUCK: **DONALD'S CRIME (r.:** Jack King - **s.:** Ralph Wright - **m.:** Edward Plumb); **THE EYES HAVE IT (r.:** Jack Hannah - **s.:** Bill Berg e Ralph Wright - **m.:** Paul J. Smith); **DUCK PIMPLES (r.:** Jack Kinney - **s.:** Virgil Partch e Dick Shaw - **m.:** Oliver Wallace); **CURED DUCK (r.:** Jack King - **s.:** Roy Williams - **m.:** Oliver Wallace); **OLD SEQUOIA (Il guardiaboschi) (r.:** Jack King - **s.:** Homer Brightman - **m.:** Oliver Wammace).

serie DONALD DUCK AND GOOFY: **NO SAIL (r.:** Jack Hannah - **s.:** Dick Kinney, Bill Berg, Ralph Wright - **m.:** Oliver Wallace).

serie GOOFY: **AFRICAN DIARY (r.:** Jack Kinney - **s.:** Bill Peed - **m.:** Oliver Wallace); **CALIFORNY ER BUST! (I pionieri della California) (r.:** Jack Kinney - **s.:** Bill Peed - **m.:** Paul J. Smith); **HOCKEY HOMICIDE (r.:** Jack Kinney - **s.:** Bill Berg e Dick Kinney - **m.:** Paul J. Smith); **A KNIGHT FOR A DAY (r.:** Jack Hannah - **s.:** Bill Peed - **m.:** Oliver Wallace).

serie PLUTO: **DOG WATCH (r.:** Charles Nichols - **s.:** Eric Gurney - **m.:** Oliver Wallace); **CANINE CASANOVA (r.:** Charles Nichols - **s.:** Harry Reeves, Jesse Marsh, Rex Cox - **m.:** Oliver

Wallace); **THE LEGEND OF COYOTE ROCK (Lo scialbo predatore)** (**r.**: Charles Nichols - **s.**: Eric Gurney - **m.**: Oliver Wallace); **CANINE PATROL** (**r.**: Charles Nichols - **s.**: Harry Reeves e Tom Oreb - **m.**: Oliver Wallace); **PLUTO'S KID BROTHER (Il cucciolo traviato)** (**r.**: Charles Nichols - **s.**: Harry Reeves e Jesse Marsh - **m.**: Oliver Wallace); **IN DUTCH** (**r.**: Charles Nichols - **s.**: Harry Reeves e Jesse Marsh - **m.**: Oliver Wallace).

serie HEALTH FOR AMERICAS: **HOW DISEASE TRAVELS; THE HUMAN BODY; INFANT CARE; TUBERCOLOSIS** (tutti in 16 mm.).

FILM INDUSTRIALI: **THE DAWN OF BETTER LIVING** (per la Westinghouse Electric Co.); **HOLD YOUR HORSEPOWER** (per la Texas Co. - in 16 mm.); **JET PROPULSION** (per la General Electric Co. - in 16 mm.); **LIGHT IS WHAT YOU MAKE IT** (per il National Better Light Better Sight Bureau - in 16 mm.); **SOMETHING YOU DIDN'T EAT** (**r.**: James Algar - per lo U.S. Department of Agriculture - in 16 mm.).

L'ultimo dei citati film industriali su commissione segna l'esordio registico di James Algar, già animatore di disegni animati come **Snow White and the Seven Dwarfs.** Algar diventerà il regista stabile dei maggiori documentari sulla natura prodotti da Disney.

fuori serie: **HOOKWORM; INSECTS AS CARRIERS OF DISEASE; THE RIGHT SPARK PLUG IN THE RIGHT PLACE.**

E' questo il momento maggiormente standardizzato dell'opera di D. Eliminata la serie più personale di "cartoons", quella cioè di Mickey Mouse, eliminate le "Silly Symphonies" (il cui particolare gusto è stato travasato nei lungometraggi), i disegni animati proseguono secondo formule fisse, affidati a registi ed animatori diversi per ciascun personaggio e sviluppando per ogni "short" una sola "gag" centrale. Si moltiplicano le attività su commissione. E' significativo che dal '43 in poi D. non vinca più l'"Oscar" per il miglior disegno animato, che viene di regola assegnato ai suoi concorrenti come Quimby e la U.P.A. (salvo che nel 1953).

1946 serie MICKEY MOUSE: **SQUATTERS' RIGHTS** (**r.**: Jack Hannah - **s.**: Harry Reeves e Rex Cox - **m.**: Oliver Wallace).

Riprende la serie di Topolino, affidata al regista abituale di quella di Donald Duck.

serie DONALD DUCK: **DONALD'S OUBLE TROUBLE** (**r.**: Jack King - **s.**: Roy Williams - **m.**: Oliver Wallace); **DUMB BELL OF THE YUKON (Una pelliccia d'orso vivo)** (**r.**: Jack King - **s.**: Harry Reeves e Homer Brightman - **m.**: Oliver Wallace); **SLEEPY TIME DONALD** (**r.**: Jack King - **s.**: Roy Williams - **m.**: Oliver Wallace); **CLOWN OF THE JUNGLE (Paperino e l'uccellaccio)** (**r.**: Jack Hannah - **s.**: Ray Patin e Payne Thebaut - **m.**: Oliver Wallace).

serie PLUTO: **THE PURLOINED PUP** (**r.**: Charles Nichols - **s.**: Harry Reeves e Jesse Marsh - **m.**: Oliver Wallace); **PLUTO'S HOUSEWARMING** (**r.**: Charles Nichols - **s.**: Harry Reeves e Bill de la Torre).

serie GOOFY: **FRANK DUCK BRINGS 'EM BACK ALIVE (Tarzanippo, uomo selvatico)** (**r.**: Jack Hannah - **s.**: Dick Kinney - **m.**: Oliver Wallace).

serie HEALTH FOR AMERICAS: **ENVIRONMENTAL SANITATION** (in 166 mm.); **PLANNING FOR GOOD EATING** (in 16 mm.).

FILM INDUSTRIALI: **THE ABC OF HAND TOOLS** (per la General Motors Corp. - in 16 mm.); **THE BUILDING OF A TIRE** (per la Firestone Tire & Rubber CO. - in 16 mm.); **BATHING TIME FOR BABY** (per la Johnson & Johnson - in 16 mm.); **TREASURE FROM THE SEA** (per la Dow Chemical Co. - in Ansco Color, 16 mm.); **THE STORY OF MENSTRUATION** (per la International Cellucotton - in Ansco Color, 16 mm.).

fuori serie o di serie non identificate: **WET PAINT** (**r.**: Jack King - **s.**: Roy Williams - **m.**: Oliver Wallace); **LIGHTHOUSE KEEPING** (**r.**: Jack Hannah - **s.**: Harry Reeves e Jesse Marsh - **m.**: Oliver Wallace); **BATH DAY (Figaro e la banda del gatto rosso)** (**r.**: Charles Nichols - **s.**: Eric Gurney - **m.**: Oliver Wallace); **RESCUE DOG** (**r.**: Charles Nichols - **s.**: Eric Gurney e Bill de la Torre - **m.**: Oliver Wallace); **STRAIGHT SHOOTERS** (**r.**: Jack Hannah - **s.**: MacDonald MacPherson e Jack Huber - **m.**: Oliver Wallace); DOUBLE DRIBBLE (**r.**: Jack Hannah - **s.**: Bill Berg e Milt Banta - **m.**: Oliver Wallace); **FIGARO AND FRANKIE** (**r.**: Charles Nichols - **s.**: Eric Gurney e Bill de la Torre - **m.**: Oliver Wallace).

MAKE MINE MUSIC (Musica, Maestro) — **superv.**: Mary Blair, John Hench, Elmer Plummer - **r.**: Robert Cormack, Clyde Geronimi, Jack Kinney, Hamilton Luske, Joshua Meador - **s.**: Jamer Bodrero, Homer Brightman, Erwin Graham, Eric Gurney, T. Hee, Sylvia Holland, Dick Huemer, Dick Kelsey, Dick Kinney, Jesse Marsh, Tom Oreb, Charles Palmer, Erdman Penner, Dick Shaw, John Walbridge, Roy Williams - **sc.**: Ed Benedict, Donald Da Gradi, Hugh Hennesy, John Niendorff, Lance Nolley, Kendall O'Connor, Charles Payzant, Charles Philippi, Al Zinnen - **scg.**: Claude Cornack, Al Dempster, Ray Huffine, Ralph Hulett, Art Riley, Jim Trout, Thelma Witmer - **animazione**: Hal Ambro, Al Bertino, Jack Boyd, Jack Campbell, Brad Case, Les Clark, Philipp Duncan, Andrew Engman, Hugh Fraser, Ollie Johnston, Bill Justice, Milton Kahl, Ward Kimball, Hal King, Eric Larson, John Lounsbery, John Mac Manus, Tom Massey, Fred Moore, Cliff Nordberg, Kenneth O'Brien, Don Patterson, George Rowley, John Sibley, Harvey Toombs, Judge Whitaker - **direzione m.**: Charles Wolcott - **voci**: Nelson Eddy, Dinah Shore, the Andrews Sisters, Andy Russel, Jerry Colonna - **superv. p.**: Joe Grant - **p.**: Walt Disney - **d.**: R.K.O. (lungometraggio - 75 minuti).

Anche questo lungometraggio si fonda sulla formula antologica ed è in sostanza un programma di "shorts". Esso ricalca comunque la linea di **Fantasia**, presentando un concetto di brani musicali eterogenei, per lo più appartenenti al folklore e in ogni caso moderni. Gli episodi sono: « The Martins and the Coys », « Blue Bayon », « A Jazz Interlude » (suona Benny Goodman), « A Ballad in Blue » (canta Andy Russell), « Casey at the Bay », « Two Silhouettes » (canta Dinah Shore), « Pierino e il lupo » (di Sergei Prokofieff), « After You've Gone » (suona Benny Goodman and His Quartet), « Johnny Fedora and Alice Bluebonnet », « Opéra pathétique » (canta Nelson Eddy). Come in **Fantasia** si alternano "visualizzazioni" della musica realizzate come storielle a soggetto e interpretazioni di linea "astratta".

SONG OF THE SOUTH (I racconti dello zio Tom) — **r.**: Wilfred

Jackson (per la parte con attori in carne e ossa) e Harve Foster (per la parte a disegni animati) - **coll. r.**: Kenneth Anderson, Philip Barber, Harold Doughty, Hugh Hennesy, Charles Philippi - **s.**: Dalton Reymond, basato sui « Tales of Uncle Remus » di Joel Chandler Harris - **s. degli episodi a disegni animati**: Bill Peet, George Stallings, Ralph Wright - **sc.**: Dalton Reymond, Morton Grant, Maurice Rapf - **scg.**: Mary Blair, Claude Coats, Al Dempster, Ray Huffine, Ralph Hulett, Ed Starr - **animazione**: Hal Ambro, Jack Campbell, Brad Case, Les Clark, Al Coe, Marc Davis, Blaine Gibson, Ollie Johnston, Milton Kahl, Hal King, Rudy Larriva, Eric Larson, John Lounsbery, Don Lusk, Murray McClellan, Tom Massey, Joshua Meador, Cliff Nordberg, Kenneth O'Brien, George Rowley, Harvey Toombs - **m.**: Paul J. Smith e Daniele Amfitheatrof - **mo.**: William M. Morgan - **int.**: James Baskett (zio Remo), Ruth Warrick, Bobby Driscoll, Luana Patten, Lucile Watson - **superv. p.**: Elmer Plummer - **p.**: Walt Disney - **d.**: R.K.O. (lungometraggio - 95 minuti).

Le avventure a disegni animati di Fratel Coniglietto e dei suoi amici e rivali della foresta sono incorniciate in una vicenda contemporanea recitata da attori veri in ambiente del tradizionale Sud americano: un negro, lo zio Remus (divenuto Tom nell'edizione italiana) racconta le favole ai bambini bianchi e negri. Vi sono anche sequenze in cui attori veri e personaggi disegnati agiscono insieme. Il film riporta dopo qualche anno di oblìo Walt Disney all'attenzione dell'Academy, che assegna nel '47 al film l'"Oscar" per la migliore canzone (« Zip-A-Dee-Doo-Dah » di Allie Wrubel, musica, e Ray Gilbert, parole) e a James Baskett un "Oscar" speciale per la sua interpretazione del personaggio dello zio Remus.

1947 serie MICKEY MOUSE: **MICKEY DOWN UNDER (Topolino e il boomerang)** (**r.**: Charles Nichols - **s.**: MacDonald MacPherson e Jack Huber - **m.**: Oliver Wallace); **MICHEY'S DELAYED DATE** (**r.**: Charles Nichols - **s.**: Art Scott - **m.**: Oliver Wallace).

serie DONALD DUCK: **DONALD'S DILEMMA** (**r.**: Jack King - **s.**: Roy Williams - **m.**: Oliver Wallace); **THE TRIAL OF DONALD DUCK** (**r.**: Jack King - **s.**: Dan MacManus - **m.**: Oliver Wallace); **WIDE OPEN SPACES** (**r.**: Jack King - **s.**: MacDonald MacPherson e Jack Huber - **m.**: Oliver Wallace); **BOOTLE BEETLE (In trappola)** (**r.**: Jack Hannah - **s.**: Bill Berg e Milt Banta - **m.**: Oliver Wallace); **DRIP DIPPY DONALD (La goccia di notte)** (**r.**: Jack King - **s.**: Nick George - **m.**: Oliver Wallace); **DADDY DUCK (Arturo il baldo canguro)** (**r.**: Jack Hannah - **s.**: Jack Cosgriff e Bob McCormick - **m.**: Oliver Wallace); **DONALD'S DREAM VOICE** (**r.**: Jack King - **s.**: Nick George - **m.**: Oliver Wallace); **CHIP AN' DALE** (**r.**: Jack Hannah - **s.**: Dick Kinney e Bob North - **m.**: Oliver Wallace); **INFERIOR DECORATOR** (**r.**: Jack Hannah - **s.**: Lee Morehouse e Bob Moore - **m.**: Oliver Wallace); **SOUP'S ON** (**r.**: Jack Hannah - **s.**: Bill Berg e Milt Banta - **m.**: Oliver Wallace); **CRAZY WITH THE HEAT (Paperino nel deserto dei miraggi)** (**r.**: Bob Carlson - **s.**: Ralph Wright e Bill Berg - **m.**: Oliver Wallace).

Con **Chip an' Dale** nascono due antagonisti di Paperino che riappariranno in seguito ed avranno per qualche tempo una serie a sé: due minuscoli scoiattoli (in Italia: Cip e Ciop).

serie GOOFY: **THE BIG WASH** (**r.**: Clyde Geronimi - **s.**: Bill Berg e Milt Banta - **m.**: Oliver Wallace); **FOUL HUNTING** (**r.**: Jack Hannah - **s.**: Dick Kinney e Bob North - **m.**: Oliver Wal-

lace); **THEY'RE OFF** (**r.**: Jack Hannah - **s.**: Riley Thompson e Campbell Grant - **m.**: Oliver Wallace).

serie PLUTO: **MAIL DOG** (**r.**: Charles Nichols - **s.**: Eric Gurney e Bill de la Torre - **m.**: Oliver Wallace); **BONE BANDIT** (**r.**: Charles Nichols - **s.**: Art Scott e Sterling Sturdevant - **m.**: Oliver Wallace); **PLUTO'S PURCHASE (Missione salsiccia)** (**r.**: Charles Nichols - **s.**: Eric Gurney e Bill de la Torre - **m.**: Oliver Wallace); **PLUTO'S BLUE NOTE** (**r.**: Charles Nichols - **s.**: Milt Schaffer e John Huber - **m.**: Oliver Wallace); **CAT NAP PLUTO** (**r.**: Charles Nichols - **s.**: Eric Gurney - **m.**: Oliver Wallace); **PLUTO'S FLEDGLING** (**r.**: Charles Nichols - **s.**: Milt Schaffer e Eric Gurney - **m.**: Oliver Wallace).

FUN AND FANCY FREE (Bongo e i tre avventurieri) — **r.**: Jack Kinney, Bill Robert, Hamilton Luske - **s.**: Homer Brightman, Harry Reeves, Ted Sears, Lance Nolley, Eldon Dedini, Tom Oreb - **s. del I° episodio** (« **Bongo** »): dal racconto di Sinclair Lewis - **sc.**: Donald Da Gradi, John Hench, Hugh Hennesy, Kendall O'Connor, Glen Scott, Al Zinnen - **scg.**: Claude Coats, Ray Huffine, Ramph Hulett, Brice Mack, Art Riley, Ed Starr - **animazione**: Arthur Babbitt, Jack Boyd, Les Clark, Marc Davis, Philip Duncan, Hugh Fraser, Ward Kimball, Hal King, John Lounsbery, Fred Moore, Kenneth O'Brien, Wolfgang Reitherman, George Rowley, John Sibley, Harvey Toombs, Judge Whitaker - **mo.**: Jack Bachom - **m.**: Paul J. Smith, Oliver Wallace, Eliot Daniel - **int.**: Edgar Bergen, Dinah Shore, Luana Patten, Anita Gordon, Cliff Edwards - **superv. p.**: Ben Sharpsteen - **p.**: Walt Disney - **d.**: R.K.O. (lungometraggio - 75 minuti).

Il film è costituito da tre episodi eterogenei: il mediometraggio a disegni animati **Bongo,** il cortometraggio a disegni animati **Mickey and the Beanstalk** — che è il « remake » di **Brave Little Tailor** (1938) — e un intermezzo con attori in carne e ossa.

1948 serie MICKEY MOUSE: **MICKEY AND THE SEAL** (**r.**: Charles Nichols - **s.**: Nick George e Milt Schaffer - **m.**: Oliver Wallace).

serie DONALD DUCK: **DONALD'S HAPPY BIRTHDAY** (**r.**: Jack Hannah - **s.**: Nick George e Bill Berg - **m.**: Oliver Wallace); **SEA SALTS** (**r.**: Jack Hannah - **s.**: Bill Berg e Nick George - **m.**: Oliver Wallace); **WINTER STORAGE** (**r.**: Jack Hannah - **s.**: Bill Berg e Nick George - **m.**: Oliver Wallace); **HONEY HARVESTER** (**r.**: Jack Hannah - **s.**: Nick George e Bill Berg - **m.**: Oliver Wallace); **ALL IN A NUTSHELL** (**r.**: Jack Hannah - **s.**: Bill Berg e Nick George - **m.**: Oliver Wallace); **TEA FOR TWO HUNDRED** (**r.**: Jack Hannah - **s.**: Nick George e Bill Berg - **m.**: Oliver Wallace); **THE GREENER YARD** (**r.**: Jack Hannah - **s.**: Bill Berg e Milt Banta - **m.**: Oliver Wallace); **SLIDE, DONALD, SLIDE** (**r.**: Jack Hannah - **s.**: Nick George e Bill Berg - **m.**: Oliver Wallace).

serie GOOFY: **TENNIS RACQUET** (**r.**: Jack Kinney - **s.**: Dick Kinney - **m.**: Oliver Wallace); **GOOFY GYMNASTICS** (**r.**: Jack Kinney - **s.**: Dick Kinney - **m.**: Oliver Wallace).

serie PLUTO: **PUEBLO PLUTO** (**r.**: Charles Nichols - **s.**: Eric Gurney e Milt Schaffer - **m.**: Oliver Wallace); **PLUTO'S SURPRISE PACKAGE** (**r.**: Charles Nichols - **s.**: Milt Schaffer e Eric Gurney - **m.**: Oliver Wallace); **PLUTO'S SWEATER** (**r.**:

Charles Nichols - **s.**: Eric Gurney e Milton Schaffer - **m.**: Oliver Wallace); **BUBBLE BEE** (**r.**: Charles Nichols - **s.**: Milton Schaffer e Eric Gurney - **m.**: Oliver Wallace); **SHEEP DOG** (**r.**: Charles Nichols - **s.**: Eric Gurney e Milton Schaffer - **m.**: Oliver Wallace).

serie A TRUE-LIFE ADVENTURE: **SEAL ISLAND (L'isola delle foche)** — **r.**: James Algar - **f.** (Technicolor): Alfred G. Milotte - **voce del commento**: Winston Hibler - **mo.**: Anthony Gerard - **m.**: Oliver Wallace - **p.**: Walt Disney - **d.**: R.K.O. (cortometraggio - 27 minuti).

Il documentario segna una svolta radicale nell'attività di D.: questo settore del cinema, che era stato affrontato fino allora marginalmente e su commissione, diventa adesso uno dei cardini della produzione disneyana. Algar, ex-animatore, regista dell'episodio « L'apprenti sorcier » di **Fantasia** e di molti disegni animati di divulgazione sanitaria e tecnica durante la guerra, porta nel documentario lo stesso animo e la stessa tecnica adoperata per i "cartoons": una natura e degli animali "antropomorfizzati", riprese effettuate autonomamente da vari collaboratori ed in ispecie dal fotografo-naturalista Milotte e poi coordinate e montate da Algar "a posteriori", in studio. **Seal Island** ottiene nel '48 l'"Oscar" per il miglior cortometraggio a due bobine. Abbandonato ai concorrenti il premio dell'Academy per il miglior disegno animato, Disney vincerà regolarmente, come vedremo, questo "Oscar" per parecchi anni, rilanciandosi come personale produttore di documentari sulla natura che tendono sempre alla affabulazione.

MELODY TIME (Lo scrigno delle 7 perle) — **r.**: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Jack Kinney, Hamilton Luske - **s.**: Kenneth Anderson, Homer Brightman, William Cottrell, Hardie Gramatky, Winston Hibler, Jesse Marsh, Bob Moore, Erdman Penner, Harry Reeves, Joe Rinaldi, Art Scott, Ted Sears, John Walbridge - **sc.**: Robert Cormack, Donald Da Gradi, Don Griffith, Hugh Hennesy, Lance Nolley, Kendall O'Connor, Thor Putnam, McLaren Stewart, Al Zinnen - **scg.**: Dick Anthony, Ray Huffine, Ralph Hulett, Brice Mack, Art Riley, Jimi Trout - **animazione**: Edwin Aardal, Hal Ambro, Jack Boyd, Bob Cannon, Les Clark, Ollie Pohnston, Milton Kahl, Ward Kimball, Hal King, Rudy Larriva, Eric Larson, John Lounsbery, Don Lusk, Dan MacManus, Joshua Meador, Cliff Nordberg, Kenneth O'Brien, George Rowley, John Sibley, Harvey Toombs, Judge Whitaker, Marvin Woodward - **m.**: Eliot Daniel e Ken Darby - **mo.**: Donald Halliday e Thomas Scott - **int.** e **voci**: Dennis Day, the Andrews Sisters, Fred Waring and His Pennsylvanians, Freddy Martin, Ethel Smith, Roy Rogers e il suo cavallo "Trigger" - **superv. p.**: Ben Sharpsteen - **p.**: Walt Disney - **d.**: R.K.O. (lungometraggio - 75 minuti).

E' un nuovo concerto musicale "visualizzato", costituito come i precedenti da brani di stile e valore assai diverso: « Once Upon a Wintertime », « Bumble Boogie », « Johnny Appleseed », « Little Toot », « Trees », « Blame It on the Samba » (in cui ritorna il personaggio di Josè Carioca) e « Pecos Bill ». Alla Mostra d'arte cinematografica di Venezia ottenne nel 1948 un appositamente istituito premio internazionale per il film a disegno animato ("ex-aequo" con **Le petit soldat** del francese Paul Grimault).

1949 serie DONALD DUCK: **LION AROUND** (**r.**: Jack Hannah - **s.**: Bill Berg e Nick George - **m.**: Oliver Wallace); **CRAZY OVER**

DAISY (**r.**: Jack Hannah - **s.**: Roy Williams e Milt Banta - **m.**: Oliver Wallace); **TRAILER HORN (Paperino e la roulotte)** (**r.**: Jack Hannah - **s.**: Roy Williams - **m.**: Paul J. Smith); **HOOK, LION, AND SINKER** (**r.**: Jack Hannah - **s.**: Bill Berg e Nick George - **m.**: Paul J. Smith); **TOY TINKERS** (**r.**: Jack Hannah - **s.**: Harry Reeves e Milt Banta - **m.**: Paul J. Smith); **BEE AT THE BEACH** (**r.**: Jack Hannah - **s.**: Nick George e Bill Berg - **m.**: J.S. Dubin).

serie PLUTO: **PLUTO'S HEART THROB** (**r.**: Charles Nichols - **s.**: Roy Williams - **m.**: Oliver Wallace); **THE WONDER DOG** (**r.**: Charles Nichols - **s.**: Bill Peed e Milt Banta - **m.**: Oliver Wallace); **PLUTO AND THE GOPHER** (**r.**: Charles Nichols - **s.**: Dick Kinney e Milt Schaffer - **m.**: Oliver Wallace); **PRIMITIVE PLUTO** (**r.**: Charles Nichols - **s.**: Milt Schaffer e Dick Kinney - **m.**: Oliver Wallace); **PESTS OF THE WEST** (**r.**: Charles Nichols - **s.**: Dick Kinney e Milt Schaffer - **m.**: Paul J. Smith); **FOOD FOR FEUDIN'** (**r.**: Charles Nichols - **s.**: Milt Schaffer e Dick Kinney - **m.**: Paul J. Smith); **CAMP DOG** (**r.**: Charles Nichols - **s.**: Milt Schaffer e Dick Kinney - **m.**: Paul J. Smith); **PUSS-CAFE** (**r.**: Charles Nichols - **s.**: Dick Kinney e Milt Schaffer - **m.**: Paul J. Smith).

SO DEAR TO MY HEART — **r.**: Harold D. Schuster (per la parte con attori in carne e ossa) e Hamilton Luske (per la parte a disegni animati) - **s.**: dal romanzo di Sterling North - **sc.**: John Tucker Battle - **adatt.**: Maurice Rapf e Ted Sears - **s. del disegno animato**: Marc Davis, Ken Anderson, Bill Peed - **animazione**: Eric Larson, John Lounsbery, Hal King ed altri - **m.**: Paul J. Smith - **mo.**: Thomas Scott e Lloyd L. Richardson - **int.**: Burl Ives, Bobby Driscoll, Beulah Bondi, Luana Patten, Harry Carey - **p.**: Walt Disney (lungometraggio - 82 minuti).

Ripetizione più stanca della formula di **Song of the South**: storie a disegni animati incorniciate in un film per ragazzi realizzato normalmente con attori in carne e ossa. L'Academy assegna un "Oscar" speciale a Bobby Driscoll come miglior interprete giovanile.

THE ADVENTURES OF ICHABOD AND MR. TOAD — **r.**: Jack Kinney, Clyde Geronimi, James Algar - **s.**: dai racconti «The Sketch Book» di Washington Irving - **adatt.**: Homer Brightman, Winston Hibler, Erdman Penner, Harry Reeves, Joe Rinaldi, Ted Sears - **sc.**: Tom Codrick, Hugh Hennesy, Lance Nolley, Charles Philippi, Thor Putnam, Al Zinnen - **scg.**: Dick Anthony, Merle Cox, Ray Huffine, Brice Mack, Art Riley - **animazione**: Hal Ambro, Jack Boyd, Marc Davis, Hugh Fraser, Ollie Johnston, Milton Kahl, Ward Kimball, Hal King, John Lounsbery, Don Lusk, Fred Moore, Wolfgang Reitherman, George Rowley, John Sibley, Frank Thomas, Harvey Toombs - **m.**: Oliver Wallace - **mo.**: John O. Young - **voci**: Bing Crosby (Ichabod Crane) e Basil Rathbone (Mr. Toad) - **superv. p.**: Ben Sharpsteen - **p.**: Walt Disney (lungometraggio - 68 minuti).

Un altro lungometraggio a disegni animati a episodi (due, di derivazione letteraria) dove sia i temi scelti che lo stile sembrano voler rinnovare il tradizionale tipo di pubblico, cercando soprattutto il consenso dello spettatore adulto.

1950 serie MICKEY MOUSE: **R'COON DAG** (**r.**: Charles Nichols - **s.**: Ralph Wright e Al Bertino - **m.**: Paul J. Smith).

serie DONALD DUCK: **CORN CHIPS** (**r.**: Jack Hannah - **s.**:

Bill Berg e Nick George - **m.**: Oliver Wallace); **DUDE DUCK (Paperino e il cavallo matto)** (**r.**: Jack Hannah - **s.**: Ralph Wright e Riley Thompson - **m.**: Paul J. Smith); **LUCKY NUMBER** (**r.**: Jack Hannah - **s.**: Nick George e Bill Berg - **m.**: Paul J. Smith); **OUT ON A LIMB** (**r.**: Jack Hannah - **s.**: Bill Berg e Nick George - **m.**: J.S. Dubin); **TEST PILOT DONALD** (**r.**: Jack Hannah - **s.**: Bill Berg e Nick George - **m.**: Paul J. Smith).

serie CHIP'N 'DALE: **CHICKEN IN THE ROUGH** (**r.**: Jack Hannah - **s.**: Nick George e Bill Berg - **m.**: J.S. Dubin).

serie PLUTO: **COLD STORAGE** (**r.**: Jack Kinney - **s.**: Dick Kinney e Milt Schaffer - **m.**: J.S. Dubin); **PLUTOPIA (Plutopia)** (**r.**: Charles Nichols - **s.**: Ralph Wright e Al Bertino - **m.**: J.S. Dubin).

serie GOOFY: **HOLD THAT POSE** (**r.**: Jack Kinney - **s.**: Dick Kinney e Milt Schaffer - **m.**: Paul J. Smith);**LION DOWN** (**r.**: Jack Kinney - **s.**: Milt Schaffer e Dick Kinney - **m.**: Paul J. Smith); **MOTOR MANIA** (**r.**: Jack Kinney - **s.**: Dick Kinney e Milt Schaffer - **m.**: Paul J. Smith); **HOME MADE HOME** (**r.**: Jack Kinney - **s.**: Milt Schaffer e Dick Kinney - **m.**: J.S. Dubin); **TOMORROW WE DIET** (**r.**: Jack Kinney - **s.**: Milt Schaffer e Dick Kinney - **m.**: J.S. Dubin); **COLD WAR** (**r.**: Jack Kinney - **s.**: Dick Kinney e Milt Schaffer - **m.**: J.S. Dubin).

fuori serie o di serie non identificata: **THE BRAVE ENGINEER** (**r.**: Jack Kinney - **s.**: Dick Kinney e Dick Shaw, basato sulla « Ballata di Casey Jones » di T. Lawrence Seibert e Eddie Newton - **animazione**: Milt Kahl, Fred Moore, Al Bertino - **voci**: Jerry Colonna e the Kings Men - **m.**: Ken Darby); **MORRIS, THE MIDGET MOUSE** (**r.**: Jack Hannah - **s.**: Frank Owen - **sc.**: Nick George e Bill Berg - **animazione**: Bob Carlson, George Kreisl, Bill Justice, Velus Jones - **effetti animazione**: Jack Boyd - **m.**: Paul J. Smith).

AN HOUR WITH WALT DISNEY (esordio televisivo - progr. offerto dalla Coca Cola Co. - 25 luglio).

serie A TRUE-LIFE ADVENTURE: **BEAVER VALLEY (La valle dei castori)** — **r.**: James Algar - **sc.**: Lawrence Edward Watkin e Ted Sears - **voce**: Winston Hibler - **f.** (Technicolor): Alfred G. Milotte, Karl H. Maslowski, Murl Deusing - **mo.**: Norman Palmer - **m.**: Paul J. Smith - **p.**: Walt Disney (cortometraggio - 32 minuti).

Con **Beaver Valley** D. vince per la seconda volta l'"Oscar" per il miglior cortometraggio a due rulli. Nel 1950 la Mostra d'arte cinematografica di Venezia assegna il premio speciale della Giuria a Walt Disney per **Cinderella** (v. sotto) e **Beaver Valley** "per la complessiva partecipazione alla Mostra" ed in particolare "per la felice trasposizione dei suoi modi fantastici nella realtà del documentario".

CINDERELLA (Cenerentola) — **r.**: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske - **s.**: dalla fiaba di Charles Perrault - **adatt.**: Kenneth Anderson, Homer Brightman, Winston Hibler, Bill Peet, Erdman Penner, Harry Reeves, Joe Rinaldi, Ted Sears - **sc.**: Tom Codrick, Don Griffith, Hugh Hennesy, Lance Nolley, Kendall O'Connor, Charles Philippi, Thor Putnam, McLaren Stewart - **scg.**: Dick Anthony, Merle Cox, Ray Huffine, Ralph Hullett, Brice Mack, Art Riley, Thelma Witmer - **animazione**: Hal Ambro, Jack Boyd, Les Clark, Marc Davis, Philip

Duncan, Norman Ferguson, Hugh Fraser, Ollie Johnston, Milton Kahl, Ward Kimball, Hal King, Eric Larson, John Lounsbery, Don Lusk, Joshua Meador, Fred Moore, George Nicholas, Kenneth O'Brien, Wolfgang Reitherman, George Rowley, Frank Thomas, Harvey Toombs, Judge Whitaker, Marvin Woodward - **mo.**: Donald Halliday - superv. **p.**: Ben Sharpsteen - **p.**: Walt Disney - **d.**: Rank (lungometraggio).

A partire da **Cinderella** Disney abbandona i "cartoons" lungometraggio di tipo antologico per ricollegarsi alla sua più genuina tradizione, quella di **Snow White**: l'adattamento in disegni animati di celebri fiabe o libri per l'infanzia.

TREASURE ISLAND (L'isola del tesoro) — **r.**: Byron Haskin - **s.**: dal romanzo di Robert Louis Stevenson - **sc.**: Lawrence E. Watkin - **f.** (Technicolor): Freddie Young - **scg.**: Thomas Morahan - **mo.**: Alan Jaggs - **int.**: Bobby Driscoll, Robert Newton, Basil Sydney, Walter Fitzgerald, Denis O'Dea, Ralph Truman, Finlay Currie, John Laurie, Frances de Wolfe - **p.**: Pierce Pearce per Walt Disney (produzione britannica) - **d.**: R.K.O. (lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 96 minuti).

Con questo film la produzione Disney sfocia nel film "normale", cioè senza "cartoon", al quale si era preparata con i film che avevano mescolato insieme sequenze "dal vero" e sequenze "animate" e con le riprese con attori che servivano di base ad ogni "cartoon" lungometraggio. Questa nuova svolta, che si aggiunge a quella segnata con il notevole impegno verso il genere documentaristico, ha per conseguenza la diminuzione dei "cartoons" che non sono più il distintivo di Walt Disney. A poco a poco le serie di Mickey Mouse, Donald Duck, Goofy scompariranno, sostituite da serie di documentari per quel che riguarda il settore del cortometraggio. Nel campo del lungometraggio, invece, Disney continuerà con maggiori mezzi e attenzione a realizzare ogni paio d'anni un grande disegno animato, al quale si accompagnerà di tanto in tanto, sciolto da vincoli di serie, qualche "short" animato di prestigio.

1951 serie DONALD DUCK: **OUT OF SCALE** (**r.**: Jack Hannah - **s.**: Bill Berg e Nick George - **m.**: Paul J. Smith); **BEE ON GUARD** (**r.**: Jack Hannah - **s.**: Nick George e Bill Berg - **m.**: Oliver Wallace); **DONALD APPLECORE** (**r.**: Jack Hannah - **s.**: Bill Berg e Nick George - **m.**: J.S. Dubin).

serie CHIP'N'DALE **TWO CHIPS AND A MISS** (**r.**: Jack Hannah - **s.**: Nick George e Bill Berg - **m.**: J.S. Dubin).

serie PLUTO: **COLD TURKEY (Pluto e il tacchino arrosto)** (**r.**: Charles Nichols - **s.**: Leo Salkin e Al Bertino - **m.**: Pau J. Smith).

serie GOOFY: **GET RICH QUICK** (**r.**: Jack Kinney - **s.**: Milt Schaffer e Dick Kinney - **m.**: Paul J. Smith); **FATHERS ARE PEOPLE (Pippo papà)** (**r.**: Jack Kinney - **s.**: Dick Kinney e Milt Schaffer - **m.**: Paul J. Smith); **NO SMOKING (Vietato fumare)** (**r.**: Jack Kinney - **s.**: Dick Kinney e Milt Schaffer - **m.**: Paul J. Smith); **FATHER'S LION** (**r.**: Jack Kinney - **s.**: Dick Kinney e Milt Schaffer - **m.**: J.S. Dubin); **HELLO ALOHA** (**r.**: Jack Kinney - **s.**: Milt Schaffer e Dick Kinney - **m.**: J.S. Dubin); **MAN'S BEST FRIEND** (**r.**: Jack Kinney - **s.**: Milt Banta e Al Bertino - **m.**: J.S. Dubin).

fuori serie: **HOW TO CATCH A COLD**; **LAMBERT, THE SHEEPISH LION (Abele, l'agnelleone)** (**r.**: Jack Hannah - **s.**:

Bill Peet, Ralph Wright, Milt Banta - **voce:** Sterling Holloway - **animazione:** Eric Larson, Don Lusk, John Lounsbery, Judge Whitaker - **effetti animazione:** Dan MacManus - **m.:** J.S. Dubin).

serie A TRUE-LIFE ADVENTURE: **NATURE'S HALF ACRE (La terra, questa sconosciuta)** — **r.:** James Algar - **s.** e **sc.:** Winston Hibler, Ted Sears, James Algar - **voce:** Winston Hibler - **f.** (Technicolor): Murl Deusing, Karl H. Maslowski, Arthur A. Allen e altri - **mo.:** Norman Palmer - **consulenza biologica:** Tilden W. Roberts - **p.:** Walt Disney (cortometraggio - 33 minuti); **THE OLYMPIC ELK (Nel regno dell'alce)** — **r.:** James Algar - **s.** e **sc.:** Winston Hibler, James Algar, Ted Sears - **voce:** Winston Hibler - **f.** (Technicolor): Herb Crisler e Lois Crisler - **mo.:** Anthony Gerard - **m.:** Paul J. Smith - **p.:** Walt Disney (cortometraggio - 27 minuti).

Con **Nature's Half Acre** Disney ottiene per la terza volta, nel 1951, l'"Oscar" per il miglior cortometraggio a due rulli. Il film vince anche il Leone di San Marco, primo premio assoluto della II Mostra del Documentario organizzata a Venezia nell'ambito della Mostra d'arte cinematografica, perché "raggiunge felicemente, avvalendosi degli accorgimenti tecnici propri della cinematografia specializzata, la perfetta fusione del rigore scientifico e della più ispirata poesia".

ALICE IN WONDERLAND (Alice nel paese delle meraviglie) — **r.:** Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, Brice Mack - **s.:** dai libri « The Adventures of Alice in Wonderland » e « Through the Looking-Glass » di Lewis Carroll - **adatt.:** Milt Banta, Dal Connell, William Cottrell, Joe Grant, Winston Hibler, Dick Huemer, Dick Kelsey, Tom Oreb, Bill Peet, Erdman Penner, Joe Rinaldi, Ted Sears, John Welbridge - **sc.:** Tom Codrick, Don Griffith, Hugh Hennesy, Kendall O'Connor, Lance Nolley, Charles Philippi, Thor Putnam - **scg.:** Dick Anthony, Ray Huffine, Ralph Hulett, Art Riley, Thelma Witmer - **animazione:** Hal Ambro, Robert Carlson, Les Clark, Marc Davis, Philip Duncan, Norman Ferguson, Hugh Fraser, Blaine Gibson, Ollie Johnston, Bill Justice, Milton Kahl, Ward Kimball, Hal King, Eric Larson, John Lounsbery, Don Lusk, Dan Mac Manus, Joshua Meador, Fred Moore, Charles Nicholas, Cliff Nordberg, Wolfgang Reitherman, George Rowley, Frank Thomas, Harvey Ted Sears, William Otis - **voce:** Winston Hibler - **f.** (Technico-Toombs, Judge Whitaker, Marvin Woodward - **m.:** Oliver Wallace - **mo.:** Lloyd Richardson - **voci:** Kathryn Beaumont (Alice), Ed Wynn (il Cappellaio Matto), Richard Haydn (il Bruco), Sterling Holloway (the Cheshire Cat), Jerry Colonna (the March Hare) - **superv. p.:** Ben Sharpsteen - **p.:** Walt Disney - **d.:** Rank. (lungometraggio - 75 minuti).

1952 serie MICKEY MOUSE: **PLUTO'S CHRISTMAS TREE (Il compleanno di Pluto)** (**r.:** Jack Hannah - **s.:** Bill Berg e Milt Schaffer - **m.:** J.S. Dubin); **THE SIMPLE THINGS** (**r.:** Charles Nichols - **s.:** Bill Berg - **m.:** Paul J. Smith); **PLUTO'S PARTY (Facciamo la festa a Pluto!)** (**r.:** Milt Schaffer - **s.:** Bill Berg e Leo Salkin - **m.:** Oliver Wallace).

serie DONALD DUCK: **LET'S STICK TOGETHER (I due... amici)** (**r.:** Jack Hannah - **s.:** Nick George e Al Bertino - **m.:** Oliver Wallace); **UNCLE DONALD'S ANTS** (**r.:** Jack Hannah, Volus Jones, Bill Justice - **s.:** Al Bertino e Nick George - **m.:** J.S. Dubin); **TRICK OR TREAT** (**r.:** Jack Hannah - **s.:** Ralph Wright - **m.:** Paul J. Smith).

serie GOOFY: **TWO-GUN GOOFY -Pippo sceriffo)** (**r.**: Jack Kinney - **s.**: Brice Mack e Dick Kinney - **m.**: Paul J. Smith); **TEACHERS ARE PEOPLE** (**r.**: Jack Kinney - **s.**: Dick Kinney e Brice Mack - **m.**: Oliver Wallace); **TWO WEEKS VACATION** (**r.**: Jack Kinney - **s.**: Al Bertino - **m.**: Oliver Wallace); **HOW TO BE A DETECTIVE (Pippo detective)** (**r.**: Jack Kinney - **s.**: Dick Kinney e Brice Mack - **m.**: J.S. Dubin); **FATHER'S DAY OFF** (**r.**: Jack Kinney - **s.**: Brice Mack e Dick Kinney - **m.**: Paul J. Smith).

fuori serie: **SUSIE, THE LITTLE BLUE COUPE** (**r.**: Clyde Geronimi - **s.**: Bill Peet - **adatt.**: Bill Peet e Don Da Gradi - **voce**: Sterling Holloway - **animazione**: Ollie Johnston, Hal King, Cliff Nordberg, Bob Carlson - **effetti animazione**: George Rowley - **m.**: Paul J. Smith); **THE LITTLE HOUSE** (**r.**: Wilfred Jackson - **s.**: dal libro di Virginia Lee Burton - **adatt.**: Bill Peet e Bill Cottrell - **voce**: Sterling Holloway - **animazione**: Marc Davis, Les Clark, Clair Weeks - **effetti animazione**: George Rowley).

serie A TRUE-LIFE ADVENTURE: **WATER BIRDS (Pescatori alati)** - **r.**: Ben Sharpsteen - **s. e sc.**: Winston Hibler, Ted Sears, William Otis - **voce**: Winston Hibler - **f.** Technicolor: Alfred M. Bailey, Alfred G. Milotte, Ed N. Harrison e altri - **m.**: Paul J. Smith - **mo.**: Norman Palmer - **p.**: Walt Disney (cortometraggio).

Con questo documentario Disney vince per la quarta volta consecutiva l'"Oscar" per il miglior cortometraggio a due rulli nel 1952.

PETER PAN (Le meravigliose avventure di Peter Pan) — **r.**: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske - **s.**: dal romanzo di James M. Barrie - **adatt.**: Milt Banta, William Cottrell, Winston Hibler, Bill Peet, Erdman Penner, Joe Rinaldi, Ted Sears, Ralph Wright - **sc.**: Kenneth Anderson, Tom Codrick, Don Griffith, Hugh Hennesy, Lance Nolley, Kendall O'Connor, Charles Philippi, Thor Putnam, McLaren Stewart, Al Zinnen - **scg.**: Dick Anthony, Al Dempster, Eyvind Earle, Ray Huffine, Ralph Hulett, Art Landy, Brice Mack, Thelma Witmer - **animazione**: Hal Ambro, Robert Carlson, Les Clark, Eric Cleworth, Marc Davis, Norman Ferguson, Hugh Fraser, Blaine Gibson, Jerry Hathcock, Ollie Johnston, Bill Justice, Milton Kahl, Ward Kimball, Hal King, Eric Larson, John Lounsbery, Don Lusk, Dan Mac Manus, Joshua Meador, Fred Moore, Cliff Nordberg, Kenneth O'Brien, Wolfgang Reitherman, George Rowley, Art Stevens, Frank Thomas, Harvey Toombs, Clair Weeks, Judge Whitaker, Marvin Woodward - **mo.**: Donald Hallyday - **voce di Peter Pan**: Bobby Driscoll - **p.**: Walt Disney - **d.**: Rank (lungometraggio).

THE STORY OF ROBIN HOOD AND HIS MERRIE MEN (Robin Hood e i compagni della foresta) — **r.**: Ken Annakin - **s. e sc.**: Lawrence E. Watkin - **f.** (Technicolor): Guy Green e Geoffrey Unsworth - **scg.**: Carmen Dillon e Arthur Lawson - **m.**: C.C. Stevens - **mo.**: Gordon Pilkington - **int.**: Richard Todd, Joan Rice, James Hayter, Martita Hunt, Peter Finch, James Robertson Justice, Bill Owen - **p.**: Perce Pearce per Walt Disney - **d.**: R.K.O. (produzione britannica - lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 83 minuti).

1953 serie DONALD DUCK: **DONALD'S FOUNTAIN OF YOUTH La sorgente magica della giovinezza)**; **THE NEW NEIGHBOR**;

RUGGED BEAR (L'orso fifone); WORKING FOR PEANUTS; CANVAS BACK DUCK; SPARE THE ROD; DONALD'S DIARY.

serie CHIP'N'DALE: **THE LONE CHIPMUNKS.**

serie GOOFY: **FOR WHOM THE BULLS TOIL** (**r.**: Jack Kinney - **s.**: Dick Kinney e Brice Mack - **m.**: Joseph S. Dubin); **FATHER'S WEEK-END (Evviva la domenica!)** (**r.**: Jack Kinney - **s.**: Dick Kinney e Brice Mack - **m.**: Joseph S. Dubin); **HOW TO DANCE; HOW TO SLEEP.**

fuori serie: **MICKEY MOUSE MARCH OF DIMES** (in 16 mm. - bianco e nero).

serie ADVENTURES IN MUSIC: **MELODY; TOOT, WHISTLE, PLUNK, AND BOOM** (**r.**: Ward Kimball).

La nuova serie di disegni animati, che intende divulgare concetti e tecnica del linguaggio musicale nonché introdurre alla storia della musica, richiama l'attenzione per **Toot, Whistle, Plunk, and Boom,** che è il primo disegno animato realizzato in Cinemascope. Disney vi si rinnova con una linea grafica moderna e un certo tipo di "gags" che si inseriscono nella rivoluzione recata al "cartoon" americano dai concorrenti della U.P.A. Al Festival di Cannes il cortometraggio vince il premio per il film di divertimento « con menzione speciale per la novità dell'espressione » e nella stessa sede la Commissione Superiore Tecnica del Cinema Francese gli assegna un premio « per l'interesse dell'utilizzazione di una tecnica nuova di riproduzione sonora ». Dopo più di dieci anni Disney ottiene dall'Academy l'"Oscar" per il miglior cortometraggio a disegni animati.

serie A TRUE-LIFE ADVENTURE: **THE LIVING DESERT (Deserto che vive)** — **r.**: James Algar - **s. e sc.**: James Algar, Winston Hibler, Ted Sears - **commento**: Winston Hibler - **f.** (Technicolor): Paul Kenworthy jr., Robert Grandall, Stuart V. Jewell, Jack C. Couffer. Don Arlen, Ted Nichols - **e. s.**: Ub Iwerks - **m.**: Paul J. Smith - **p.**: Walt Disney - **d.**: Dear Film (lungometraggio - 9 rulli); **PROWLERS OF THE EVERGLADES (I predoni delle grandi paludi)** — **r.**: James Algar (cortometraggio - 32 minuti); **BEAR COUNTRY (Il paese degli orsi)** — **r., s. e sc.**: James Algar - **commento**: Winston Hibler - **f.** (Technicolor): Alfred G. Milotte, James R. Simon, Tom McHugh - **mo.**: Lloyd Richardson - **m.**: Paul J. Smith - **p.**: Walt Disney (cortometraggio - 33 minuti).

Con **The Living Desert** D. tenta con esito positivo la carta del lungometraggio documentario. La giuria del Festival di Cannes del '54 gli assegna uno dei premi internazionali « con menzione onorevole all'"équipe" degli operatori del film » e l'Academy gli assegna l'"Oscar" per il miglior documentario a lungometraggio, mentre **Bear Country** ottiene quello per il miglior cortometraggio a due rulli.

serie PEOPLE AND PLACES: **THE ALASKAN ESKIMO (Cacciatori eschimesi)** — **r.**: James Algar - **p.**: Walt Disney - **d.**: Dear film (cortometraggio).

La nuova serie, modellata sulla precedente e destinata alla divulgazione geografico-folklorica, è anche realizzata dalle stesse persone. **The Alaskan Eskimo** vince nel '53 l'"Oscar" per il miglior cortometraggio a soggetto. E' l'anno della piena ripresa del prestigio di Disney come "showman", indicato dal rilevante numero di "Academy Awards" conseguiti in diversi settori.

fuori serie: **STORMY, THE THOROUGHBRED WITH AN INFERIORITY COMPLEX** (**s.**: da un racconto di Jack Holt e Carolyn Coggins - mediometraggio - 5 rulli); **FOOTBALL NOW AND THEN; BEN AND ME** (**r.**: Hamilton S. Luske - **s.**: Robert Lawson - **sc.**: Bill Peet - **scg.**: Ken Anderson e Claude Coats - **effetti animazione**: George Rowley - **m.**: Oliver Wallace - **voce**: Sterling Holloway) (20 minuti); **CASEY BATS AGAIN; PIGS IS PIGS.**

THE SWORD AND THE ROSE (La spada e la rosa) — **r.**: Ken Annakin - **int.**: Richard Todd, Glynys Johns - **p.**: Walt Disney - **d.**: R.K.O. (lungometraggio a soggetto non a disegni animati).

ROB ROY, THE HIGHLAND ROGUE (Rob Roy, il bandito di Scozia) — **r.**: Harold French - **int.**: Richard Todd, Glynys Johns - **p.**: Walt Disney - **d.**: R.K.O. (lungometraggio a soggetto non a disegni animati).

A partire dal 1953, Disney distribuisce i propri film attraverso ua sua Casa, la Buena Vista.

1954 serie DONALD DUCK: **DONALD DUCK MARCH OF DIMES; DRAGON AROUND; GRIN AND BEAR IT; THE FLYING SQUIRREL; NO HUNTING; GRAND CANYOSCOPE (Grand Canyon).**

serie CHIP'N'DALE: **LONE CHIPMUNKS.**

Le serie di "cartoons" sono oramai esigue, mentre si moltiplicano i documentari, nuova produzione-pilota della Casa, riservando al "cartoon" un lungometraggio di prestigio in media ogni due o tre anni.

serie PEOPLE AND PLACES: **SIAM.**

fuori serie: **SOCIAL LION.**

20,000 LEAGUES UNDER THE SEA (Ventimila leghe sotto i mari) — **r.**: Byron Haskin - **s.**: dal romanzo di Jules Verne - **f.** (Technicolor, Cinemascope) - **int.**: James Mason, Kirk Douglas, Peter Lorre, Paul Lukas - **p.**: Walt Disney - **d.**: Dear film (lungometraggio a soggetto non a disegni animati).

serie A TRUE-LIFE ADVENTURE: **THE VANISHING PRAIRIE (La grande prateria)** — **r.**: James Algar - **p.**: Walt Disney - **d.**: Dear (documentario lungometraggio - 71 minuti).

Con questo film Walt Disney ottiene l'"Oscar" per i migliori effetti speciali (John Meehan). A partire dal 1954 egli realizza alcune serie per la televisione, fra cui **Disneyland,** tutte in 16 mm. e bianco e nero. In queste serie è riproposta tutta la vecchia produzione, con una "cornice" a disegni animati e una presentazione dello stesso Disney (prod. ABC-TV).

1955 serie DONALD DUCK: **BEARLY ASLEEP; BEEZY BEAR; UP A TREE (Paperino contro Cip e Ciop); CHIPS AHOY.**

serie A TRUE-LIFE ADVENTURE: **THE AFRICAN LION (Il leone africano)** — **r.**: James Algar - **sc.**: James Algar, Winston Hibler, Ted Sears, Jack Moffitt - **commento**: Winston Hibler - **m.**: Paul J. Smith - **mo.**: Norman Palmer - **f.** (Technicolor): Alfred G. e Elma Milotte - **p.**: Walt Disney - **d.**: Dear film (lungometraggio - 2100 metri - 75 minuti).

serie PEOPLE AND PLACES: **SWITZERLAND** (in Cinemascope); **BLUE MEN OF MOROCCO (Gli uomini blu del Marocco)** — **r.**: Ralph Wright - **f.** (Technicolor): Raymond Bricon - **p.**:

Walt Disney - **d.**: Dear film; **MEN AGAINST THE ARCTIC (Uomini contro l'Artide)** — **r.**: William Fortin e Elmo G. Jones - **p.**: Walt Disney - **d.**: Dear film (mediometraggio - 4 rulli).

Con **Men Agaist the Arctic** D. ottiene per la seconda volta l'"Oscar" per il miglior cortometraggio a soggetto.

fuori serie o di serie non identificata: **ARIZONA SHEEPDOG** (cortometraggio - 22 minuti).

LADY AND THE TRAMP (Lilli e il vagabondo) — **r.**: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske - **s.**: Donald Da Gradi, Erdman Penner, Joe Rinaldi, Ralph Wright - **sc.**: Kenneth Anderson, Bill Bosche, Colin Campbell, Tom Codrick, Don Griffith, Victor Haboush, Hugh Hennesy, Lance Nolley, Kendall O'Connor, Thor Putnam, Jacques Rupp, McLaren Stewart, Al Zinnen - **scg.**: Ralph Hulett, Brice Mack, Jimi Trout, Thelma Witmer - **animazione**: Edwin Aardal, Hal Ambro, Jack Campbell, Robert Carlson, Les Clark, Eric Cleworth, Hugh Fraser, John Freeman, Jerry Hathcock, Ollie Johnston, Milton Kahl, Hal King, George Kreisl, Eric Larson, John Lounsbery, Don Lusk, Dan MacManus, George Nicholas, Cliff Nordberg, Kenneth O'Brien, Wolfgang Reitherman, George Rowley, John Sibley, Frank Thomas, Harvey Toombs, Marvin Woodward - **mo.**: Donald Hallydaw - **p.**: Walt Disney (**p. ass.**: Erdman Penner) - **d.**: Dear film (lungometraggio - 75 minuti).

Un esempio di rinnovamento attraverso una storia di ambiente contemporaneo e un segno grafico lontano dalla tradizione. E' il primo "cartoon" lungom. disneyano in Cinemascope.

DAVY CROCKETT, KING OF THE WILD FRONTIER (Le avventure di Davy Crockett) — **r.**: Norman Foster - **s.** e **sc.**: Tom Blackburn - **f.** (Technicolor): Charles Boyle - **scg.**: Marvin Aubrey Davis - **m.**: Edward Plumb - **mo.**: Chester Schaeffer - **int.**: Fess Parker, Buddy Ebsen, Basil Ruysdael, Hans Conried, William Blakewell, Kenneth Tobey, Pat Hogan, Helene Stanley, Nick Cravat, Don Megowan, Mike Mazurki, Jeff Thompson, Henry Joyner - **p.**: Bill Walsh per Walt Disney - **d.**: Dear film (lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 93 minuti).

THE LITTLEST OUTLAW (Il piccolo fuorilegge) — **r.**: Robert Gavaldon - **s.**: Larry Lansburgh - sc.: Billy Walsh - **f.** (Technicolor): Alex Phillips - **m.**: William Lava - **mo.**: Carlos Savage - **int.**: Pedro Armendariz, Rodolfo Acosta, Joseph Calleia, Andres Velasquez, Pepe Ortiz, Laila Maley, Gilnerto Gonzales, Jose Torvay - **p.**: Larry Lansburgh per Walt Disney (realizzato in Messico) - **d.**: Dear film (lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 75 minuti).

Alla fine del 1955, la "linea" produttiva di Disney per i film con attori risulta chiara. Dopo l'esperienza del film in costume, lo abbandonerà quasi del tutto perché le epoche favolose di un Robin Hood meglio si adattano ai "cartoons" di ampio respiro che continua a progettare. Egli identifica il suo pubblico nel medesimo pubblico che va a vedere i suoi disegni animati: ragazzi e genitori con i ragazzi e cerca perciò di attuare una "linea" che potremmo definire dei film "per famiglia": storie avventurose con protagonisti ragazzi, miti del "West" ripresentati appunto come miti. Il favore incontrato da **Davy Crockett** (in cui lancia un nuovo attore, Parker) gli fa avviare una specie di breve serie di film sull'eroe, che poi tradurrà in "serials" televisivi. Nel complesso c'è una precisa coerenza fra il Disney dei "cartoons" e il Disney dei film.

serie a TRUE-LIFE ADVENTURE: **SECRETS OF LIFE** — **r.** e **sc.**: James Algar - **commento**: Winston Hibler - **f.** (Technicolor): Stuart V. Jewell, Robert H. Crandall, Murl Deusing, George e Nettie Mac Ginitie, Tilden W. Roberts, William A. Anderson, Claude Jendusch, Arthur Carter, Fran William Hall, Jack C. Couffer, Roman Wishniac, Donald L. Sykes - **f. a tempo fisso**: John Nash Ott jr., Stuart V. Jewell, William M. Harlow, Rex R. Elliott, Vincent J. Schaeffer - **effetti animazione**: Joshua Meador e Art Riley - **m.**: Franklyn Marks e Edward Plumb - **mo.**: Anthony Gerard - **p.**: Ben Sharpsteen per Walt Disney (lungometraggio documentario - 75 minuti).

1956 serie PEOPLE AND PLACES: **SARDINIA (Gente di Sardegna)** — **r.**: Ben Sharpsteen - **sc.**: Francis Cockrell, Winston Hibler, Ted Sears; **DISNEYLAND, U.S.A. (Disneyland)** — **r.**: Hamilton S. Luske - **commento**: Larry Clemmons - **voce**: Winston Hibler - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Charles P. Boyle - **m.**: Oliver Wallace - **mo.**: Lloyd Richardson - **p.**: Walt Disney (31 minuti); **SAMOA (Incanto di Samoa)** — **r.**: Ben Sharpsteen - **f.** (Technicolor, Cinemascope): Herbert Knapp - **e. s.**: Ub Iwerks - **e. animazione**: Joshua Meador e Art Riley - **m.**: Oliver Wallace - **commento**: Trudie Knapp - **voce**: Winston Hibler - **p.**: Ben Sharpsteen per Walt Disney (30 minuti).

MAN IN SPACE (Uomini nello spazio) — **r.**: Ward Kimball - **sc.**: Ward Kimball e William Bosche - **s. del disegno animato**: Julius Svendsen - **f.** (Technicolor): William Skall - **scg.**: Feild Gray - **e. s.**: Ub Iwerks e Norman Ferguson - **m.**: George Bruns - **commento**: Dick Tufeld - **mo.**: Lloyd Richardson e Archie Dattlebaum - **p.**: Ward Kimball per Walt Disney (33 minuti).

fuori serie o di serie non identificata: **NAVAJO ADVENTURE** — **r.**: (non indicata) - **sc.**: Frank Cockrell - **f.** (Technicolor): Joe O'Connor - **m.**: Oliver Wallace - **mo.**: Harry Reynolds - **voce**: Bill Ewing - **p.**: Ben Sharpsteen per Walt Disney (20 minuti); **HOOKED BEAR (L'orso pescatore)** [disegno animato]; **JACK AND OLD MAC**; **IN THE BAG** (in Cinemascope); **A COWBOY NEEDS A HORSE (Un cavallo per il cowboy)**; **HOW TO HAVE AN ACCIDENT IN THE HOME** (disegno animato - in Cinemascope); **THE STORY OF ANYBURG, U.S.A.**; **THE WETBACK HOUND** — **r.**: Larry Lansburgh.

The Wetback Hound ottenne a Disney nel '57 l'"Oscar" per il miglior cortometraggio a soggetto.

DAVY CROCKETT AND THE RIVER PIRATES (Davy Crockett e i pirati del fiume) — **r.**: Norman Foster - **s.** e **sc.**: Tom Blackburn e Norman Foster - **f.** (Technicolor): Bert Glennon - **scg.**: Feild Gray - **m.**: George Burns - **mo.**: Stanley Johnson - **int.**: Fess Parker, Buddy Ebsen, Jeff York, Kenneth Tobey, Irvin Ashkenazy, Paul Newlan, Troy Melton - **p.**: Bill Walsh per Walt Disney - **d.**: Dear film (lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 81 minuti).

THE GREAT LOCOMOTIVE CHASE (22 spie dell'Unione) — **r.**: Francis D. Lyon - **s.** e **sc.**: Lawrence E. Watkin - **f.** (Technicolor, Cinemascope): Charles Boyle - **scg.**: Carroll Clark - **m.**: Paul J. Smith - **mo.**: Ellsworth Hoagland - **int.**: Fess Parker Jeffrey Hunter, Jeff York, John Lupton, Eddie Firestone, Kenneth Tobey, Don Megowan, Claude Jarman jr., Harry Carey jr. - **p.**: Lawrence E. Watkin per Walt Disney - **d.**: Dear film (lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 85 minuti).

WESTWARD HO, THE WAGONS! (Carovana verso il West) — **r.**: William Beaudine - s.: da « Children of the Covered Wagon » di Mary Jane Carr - **sc.**: Tom Blackburn - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Charles Boyle - **m.**: George Bruns - **mo.**: Cotton Warburton - **int.**: Fess Parker, Kathleen Crowley, Jeff York, David Stollery, Sebastian Cabot, George Reeves, Doreen Tracey, Barbara Woodell, John War Eagle, Iron Eyes Cody - **p.**: Bill Walsh per Walt Disney - **d.**: Dear film (lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 90 minuti).

1957 serie PEOPLE AND PLACES: **LAPLAND (Lapponia)** — **r.**: (non indicata) - **sc.**: Dwight Hauser - **f.** (Technicolor, Cinemascope): Richard Tegström - **e. s.**: Ub Iwerks - **e. animazione**: Joshua Meador e Art Riley - **m.**: Oliver Wallace - **mo.**: Harry Reynolds - **voce**: Winston Hibler - **p.**: Ben Sharpsteen per Walt Disney (29 minuti); **SCOTLAND** — **r.**: Geoffrey Foot (26 minuti); **PORTUGAL (Portogallo)** (in Cinemascope).

fuori serie o di serie non identificata: **THE TRUTH ABOUT MOTHER GOOSE** (disegno animato); **OUR FRIEND THE ATOM (Il nostro amico atomo)** — **r.**: Hamilton S. Luske.

NIOK (Niok, il reuccio della giungla) — **r.**, **s.** e **sc.**: Edmond Sechan - **f.** (Technicolor): Pierre Goupil - **m.**: Claude Arrieu - **mo.**: Georges Alepee - **int.**: Ayot Van Koen e gli abitanti di D'Angkor Vatt (Cambogia) - **p.**: Jean-Paul Guibert per Intermondia-Walt Disney (28 minuti - prod. francese).

JOHNNY TREMAIN (I rivoltosi di Boston) — **r.**: Robert Stevenson - **s.**: dal romanzo di Esther Forbes - **sc.**: Tom Blackburn - **f.** (Technicolor): Charles P. Boyle - **scg.**: Carroll Clark - **m.**: George Bruns - **mo.**: Stanley Johnson - **int.**: Hal Stalmaster, Luana Patten, Jeff York, Sebastian Cabot, Dick Beymer, Walter Sande, Rusty Lane, Whit Bissell, Will Wright, Virginia Christine - **p.**: Walt Disney - **d.**: R.K.O. (lungometraggio a soggetto non a disegni animati).

PERRI (Perri) — **r.**: N. Paul Kenworthy jr. e Ralph Wright - **s.**: dal romanzo di Felix Salten - **sc.**: Ralph Wright e Winston Hibler - **f.** (Technicolor): N. Paul Kenworthy jr., Joel Colman, Walter Perkins, William Ratcliffe, James R. Simon, John P. Hermann, David Meyer, Warren E. Garst, Roy E. Disney - **m.**: Paul J. Smith - **e. s.**: Ub Iwerks e Joshua Meador - **mo.**: Jack L. Atwood - **p.**: Winston Hibler per Walt Disney - **d.**: Rome International Films (lungometraggio a soggetto).

In un'annata durante la quale la produzione di "cartoons" si abbassa ad un minimo mai raggiunto, **Perri** costituisce forse il tentativo più estremo nel campo del documentario sulla natura. Si tratta infatti di un romanzo (dello stesso Salten di **Bambi**) su uno scoiattolo, che un tempo avrebbe fornito un valido spunto per un disegno animato, e che invece Disney traspone puntigliosamente in immagini "dal vero", però sofisticandole e montandole fino a raggiungere effetti che dànno l'impressione della classica foresta dei "cartoons" disneyani.

OLD YELLER (Zanna gialla) — **r.**: Robert Stevenson - **s.**: dal romanzo di Fred Gipson - **sc.**: Fred Gipson e William Tunberg - **f.** (Technicolor): Charles P. Boyle - **scg.**: Carroll Clark - **mo.**: Stanley Johnson - **int.**: Dorothy McGuire, Fess Parker, Tommy Kirk, Jeff York, Chuck Connors, Beverly Washburn, Kevin Corcoran e Spike - **p.**: Walt Disney e William H. Anderson per

Walt Disney - **d.**: Rome International Films (lungometraggio non a disegni animati).

1958 **THE SLEEPING BEAUTY (La bella addormentata nel bosco)** — **r.**: Les Clark, Eric Larson, Wolfgang Reitherman - **superv. r.**: Clyde Geronimi - **s.**: Milt Banta, Winston Hibler, Bill Peet, Joe Rinaldi, Ted Sears, Ralph Wright, dalla fiaba di Charles Perrault - **adatt.**: Erdman Penner - **sc.**: Ray Aragon, Tom Codrick, Basil Davidovich, Don Griffith, Victor Haboush, Joe Hale, Jack Huber, Horner Jonas, Erni Nordli, McLaren Stewart - **scg.**: Kenneth Anderson, Dick Anthony, Frank Armitage, Donald Da Gradi, Al Dempter, Ralph Hulett, Bill Layne, Fil Mottola; Walt Peregoy, Anthony Rizzo, Richard H. Thomas, Thelma Witmer - **animazione**: Hal Ambro, Jack Boyd, Jack Buckley, Robert Carlson, Eric Cleworth, Marc Davis, Blaine Gibson, Kenneth Hulgren, Ollie Johnston, Milton Kahl, John Kennedy, Hal King, Fred Kopietz, John Lounsbery, Don Lusk, Dan MacManus, Joshua Meador, George Nicholas, Kenneth O'Brien, John Sibley, Henry Tanous, Frank Thomas, Harvey Toombs, Bob Yangquist - **bozzetti dei personaggi**: Tom Oreb - **mo.**: Roy M. Brewer jr. e Donald Hallyday - **superv. p.**: Ken Peterson - **p.**: Walt Disney - **d.**: Rome International Film (lungometraggio - 2267 metri - in Technirama).

Uno scarto deciso verso la tradizione è costituito da questo film che nel complesso sembra voler rincorrere il lontano successo di **Snow White**, riproponendo tutti gli ingredienti tipici del "cartoon" disneyano vecchia maniera.

serie PEOPLE AND PLACES: **WHITE WILDERNESS (Artico selvaggio)** — **r.**, **s.** e **sc.**: James Algar - **f.** (Technicolor): James R. Simon, Hugh A. Wilmar, Lloyd Beebe, Herb e Lois Crisler - **e.s.**: Ub Iwerks - **mo.**: Norman Palmer - **m.**: Oliver Wallace - **p.**: Ben Sharpsteen per Walt Disney - **d.**: Rome International Films (lungometraggio - 72 minuti).

Con questo film Disney vince al Festival di Berlino l'"Orso d'oro" per il miglior film documentario ed ottiene l'"Oscar" per il miglior documentario lungometraggio.

serie PEOPLE AND PLACES: **AMA GIRLS (Tuffatrici giapponesi)**; **GRAND CANYON** — **r.**: James Algar - **f.** (Technicolor, Cinemascope): Ernst A. Heiniger - **e.s.**: Eustace Lycett - **e. animazione**: Art Riley - **m.**: Ferde Grofe - **mo.**: Norman Palmer - **p.**: Ernst A. Heiniger per Walt Disney (29 minuti); **WALES; SEVEN CITIES OF ANTARCTICA; CRUISE OF THE EAGLES** (tutti in Cinemascope).

L'Academy assegna a Disney l'"Oscar" per il miglior documentario cortometraggio **(Ama Girls)** e quello per il miglior cortometraggio a soggetto **(Grand Canyon)**.

TONKA (L'ultima battaglia del Generale Custer) — **r.**: Lewis R. Foster - **s.**: dal libro « Comanche » di Dave Appel - **sc.**: Lewis R. Foster e Lillie Hayward - **f.** (Technicolor): Loyal Griggs - **scg.**: Robert E. Smith - **m.**: Oliver Wallace - **mo.**: H. Ellsworth Hoagland - **int.**: Sal Mineo, Phil Carey, Jerome Courtland, Rafael Campos, H.M. Wynant, Joy Page, Britt Lomond, Herbert Rudley, Sydney Smith, John War Eagle, Gregg Martell, Slim Pickens - **p.**: James Pratt per Walt Disney - **d.**: Rome International Films (lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 97 minuti).

PAUL BUNYAN — r.: Les Clark - **s.:** Lance Nolley e Ted Berman - **e. animazione:** Jack Boyd - **scg.:** Walt Peregoy - **sc.:** Homer Jonas e Jack Huber - **m.:** George Bruns - **parole delle canzoni:** Tom Adair (disegno animato - 17 minuti).

1959 **EYES IN OUTER SPACE — r.:** Ward Kimball - **sc.:** Ward Kimball e William Bosche - **voce del commento:** Paul Freers - **f.** (Technicolor): Walter H. Castle e John Frederic Stanton - **scg.:** Carroll Clark - **m.:** George Bruns - **mo.:** Lloyd L. Richardson - **p.:** Ward Kimball per Walt Disney (26 minuti).

THE LIGHT IN THE FOREST (Johnny l'indiano bianco) — r.: Herschel Daugherty - **s.:** dal romanzo di Conrad Richter - **sc.:** Lawrence E. Watkin - **f.** (Technicolor): Ellsworth Fredricks - **m.:** Paul J. Smith - **mo.:** Stanley Johnson - **int.:** Fess Parker, Wendell Corey, Joanne Dru, James MacArthur, Jessica Tandy, John McIntire, Joseph Calleia, Carol Lynley, Rafael Campos, Frank Ferguson - **p.:** Walt Disney - **d.:** Micarcine (lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 92 minuti).

DARBY O'GILL AND THE LITTLE PEOPLE — r.: Robert Stevenson - **s.:** dai racconti di H.T. Kavanagh imperniati sul personaggio di Darby O'Gill - **sc.:** Lawrence A. Watkin - **f.** (Technicolor): Winton C. Hoch - **scg.:** Carroll Clark - **m.:** Oliver Wallace - **e.f.s.:** Peter Ellenshaw e Eustace Lycett - **e. animazione:** Joshua Meador - **mo.:** Stanley Johnson - **int.:** Albert Sharpe, Jimmy O'Dea, Janet Munro, Sean Connery, Kieron Moore, Estelle Winwood, Walter Fitzgerald, Dennis O'Dea, J.G. Devlin, Jack MacGowran - **p.:** Walt Disney (produzione inglese) - lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 90 minuti).

DONALD IN MATHMAGIC LAND (Paperino nel regno di Matemagica); GOLIATH II; NOAH'S ARK ("cartoons" fuori serie).

NATURE'S STRANGEST CREATURES — r.: (non indicata) - **commento:** Dwight Heuser - **f.** (Technicolor): Alfred G. Milotte e Elma Milotte - **e.s.:** Eustace Lycett - **e. animazione:** Joshua Meador e Art Riley - **m.:** Joseph S. Dubin - **mo.:** Harry Reynolds - **voce:** Winston Hibler - **p.:** Ben Sharpsteen per Walt Disney (16 minuti).

THE SHAGGY DOG (Geremia cane e spia) — r.: Charles T. Barton - **s.:** dal romanzo « The Hound of Florence » di Felix Salten - **sc.:** Bill Walsh e Lillie Hayward - **f.** (Technicolor): Edward Colman - **scg.:** Carroll Clark - **m.:** Paul J. Smith - **mo.:** James D. Ballas - **int.:** Fred MacMurray, Jean Hagen, Tommy Kirk, Annette Funicello, Tim Considine, Kevin Corcoran, Cecil Kellaway e il cane Shaggy - **p.:** Billy Walsh per Walt Disney - **d.:** Rank (lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 101 minuti).

Sulla scorta di un romanzo di Salten — l'autore di **Bambi** e di **Perri** — Disney abborda un nuovo genere di film a soggetto, di ambiente borghese contemporaneo e di intonazione umoristica con qualche risvolto "giallo" e fantastico. L'"équipe" di D. lo adatta anche a "comics" per i giornali.

THIRD MAN ON THE MOUNTAIN (La sfida del terzo uomo) — r.: Ken Annakin - **s.:** dal romanzo « Banner in the Sky » di James Ramsey Ullman - **sc.:** Eleanore Griffin - **f.** (Technicolor): Harry Waxman - **f. di montagna:** Georges Tairraz - **scg.:** John Howell - **m.:** William Alwyn - **mo.:** Peter Boita - **int.:** James MacArthur, Michael Rennie, Janet Munro, James Donald, Her-

bert Lom, Laurence Naismith, Lee Patterson, Walter Fitzgerald, Nora Swiburne, Ferdy Mayne - **p.**: William H. Anderson e Alan L. Jaggs per Walt Disney - **d.**: Rank (lungometraggio - di nazionalità britannica - a soggetto non a disegni animati - 103 minuti).

serie PEOPLE AND PLACES: **JAPAN; THE DANUBE; AUSTRALIA; ISLANDS OF THE SEA.**

fuori serie: **MYSTERIES OF THE DEEP.**

1960 **THE HORSE WITH THE FLYING TAIL (Il cavallo volante)** — **r.**: Larry Lansburgh - **s.** e **sc.**: Janet Lansburgh - **f.** (Technicolor): Hannis Standner, Werner Kurz, Robert Cormet, James Bruden, Sidney Zucker, Larry Lansburgh - **p.**: Larry Lansburgh per Walt Disney - **d.**: Rank (mediometraggio).

Con questo film D. ottiene l'"Oscar" per il miglior documentario mediometraggio nel 1961.

GREYFRIARS BOBBY — **r.**: Don Chaffey - **s.** e **sc.**: Robert Waterby - **f.** (Technicolor): Paul Beeson - **scg.**: Michael Stringer - **c.**: Margaret Furse - **m.**: Francis Chagrin - **mo.**: Peter Tanner - **int.**: Donald Crisp, Laurence Naismith, Alexander Mackenzie, Kay Walsh, Andrew Cruickshank, Vincent Winter, Moultrie Kelsall, Gordon Jackson, Rosalie Crutchley, Freda Jackson, Jameson Clarke, Duncan Macrae - **p.**: Hugh Attwool per Walt Disney - produzione inglese - lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 91 minuti).

TOBY TYLER (Toby Tyler) — **r.**: Charles T. Barton - **s.**: James Otis Kaler - **sc.**: Bill Walsh e Lillie Hayward - **f.** (Technicolor): William Snyder - **scg.**: Carroll Clark e Stan Jolley - **m.**: Buddy Baker - **mo.**: Stanley Johnson - **int.**: Kevin Corcoran, Henry Calvin, Gene Sheldon, Bob Sweeney, Richard Eastham, James Drury, Barbara Beaird, Dennis Joel, Edith Evanson, Tom Fadden, Ollie Wallace e Mr. Stubbs - **p.**: Bill Walsh per Walt Disney - **d.**: Rome International Films (lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 96 minuti).

THE HOUND THAT THOUGHT HE WAS A RACCOON (Due strani amici) — **r.**: Tom McGowan - **p.**: Walt Disney - **d.**: Rank (cortometraggio a soggetto non a disegni animati - anteriore al 1963).

KIDNAPPED (Lo spadaccino della Louisiana) — **r., s.** e **sc.**: Robert Stevenson - **f.** (Technicolor): Paul Beeson - **e. f. s.**: Peter Ellenshaw - **scg.**: Carmen Dillon - **m.**: Cedric Thorpe Davis - **mo.**: Gordon Stone - **int.**: Peter Finch, James MacArthur, Bernard Lee, John Laurie, Niall MacGinnis, Peter O'Toole, Duncan MacRae, Finlay Currie, Alex Mackenzie, Norman Mac Owan, Jack Stewart, Abe Barker, Miles Malleson, Andrew Cruickshank - **p.**: Hugh Attwool per Walt Disney - **d.**: Rome International Films - produzione britannica - lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 97 minuti).

THE SIGN OF ZORRO (La sfida di Zorro) — **r.**: Norman Foster e Lewis R. Foster - **s.**: Johnston McCulley - **sc.**: Norman Foster, Bob Wehling, Lowell S. Hawley, John Meredyth Lucas - **f.**: Gordon Avil - **scg.**: Marvin Aubrey Davis - **m.**: William Lava - **mo.**: Roy Livingston, Stanley Johnson, Cotton Warburton, Hugh Chaloupka - **int.**: Guy Williams, Henry Calvin, Gene Sheldon,

Romney Brent, Britt Lomond, George J. Lewis, Lisa Gaye - **p.**: William H. Anderson per Walt Disney - **d.**: Rome International Films (lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 91 minuti).

Distaccandosi dal livello di film finora prodotti, Disney attua con Zorro il progetto di un film a basso costo (è l'unico in bianco e nero, con attori di seconda schiera) che ricalca nella tecnica di lavorazione i "serials" proseguiti in America fino alla seconda guerra mondiale: due "troupes" che girano contemporaneamente con due registi differenti, in modo da abbreviare i tempi ed episodi facilmente staccabili fra loro: il modesto film è così adatto ad un duplice sfruttamento, per lo schermo normale e per il teleschermo, dove uscirà una serie "Zorro"; giungerà infine anche ai "comics".

fuori serie: **CIRCARAMA** (film sperimentale per schermo sferico); **GALA DAY AT DISNEYLAND.**

POLLYANNA (Il segreto di Pollyanna) — r. e **sc.**: David Swift - **s.**: dal romanzo di Eleanor H. Porter - **f.** (Technicolor): Russell Harlan - **scg.**: Carroll Clark e Robert Clatworthy - **mo.**: Frank Gross - **int.**: Hayley Mills, Jane Wyman, Richard Egan, Karl Malden, Nancy Olson, Adolphe Menjou, Donald Crisp, Agnes Moorehead, Kevin Corcoran, James Drury - **p.**: Walt Disney - **d.**: Rank (134 minuti).

L'Academy assegna ad Hayley Mills uno speciale "Oscar" per la sua interpretazione in **Pollyanna,** film che chiude fuori concorso la Mostra di Venezia.

serie A TRUE-LIFE ADVENTURE: **JUNGLE CAT (Il giaguaro della giungla) — r., s.** e **sc.**: James Algar - **commento**: Winston Hibler - **f.** (Technicolor): James R. Simon, Hugh A. Wilmar, Lloyd Beebe - **m.**: Oliver Wallace - **mo.**: Norman Palmer - **p.**: Walt Disney - **d.**: Rome International Films (lungometraggio documentario - 70 minuti).

TEN WHO DARED — r.: William Beaudine - **s.**: maggiore John Wesley Powell - **sc.**: Lawrence E. Watkin - **f.** (Technicolor): Gordon Avil - **scg.**: Carroll Clark, Hyliard Brown - **m.**: Oliver Wallace - **mo.**: Norman Palmer e Cotton Warburton - **e. f. s.**: Ub Iwerks - **int.**: Brian Keith, John Beal, James Drury, R.G. Armstrong, L.Q. Jones, David Stollery, Ben Johnson, Dan Sheridan, Stan Jones, David Frankhan - **p.**: James Algar per Walt Disney (lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 92 minuti).

SWISS FAMILY ROBINSON (Robinson nell'isola dei corsari) — r.: Ken Annakin - **r. IIa unità**: Yakima Canutt - **s.**: dal romanzo di Johann Wyss - **sc.**: Lowell S. Hawley - **f.** (Technicolor, Panavision): Harry Waxman - **scg.**: John Howell - **m.**: William Alwyn - **mo.**: Peter Boita - **int.**: James MacArthur, Tommy Kirk, Dorothy McGuire, John Mills, Kevin Corcoran, Janet Munro, Sessue Hayakawa, Cecil Parker, Andy Ho, Milton Reid, Larry Taylor - **p.**: Bill Anderson e Basil Keys per Walt Disney - **d.**: Rank (lungometraggio a soggetto - di produzione britannica - non a disegni animati - 128 min.).

1961 **THE ABSENT-MINDED PROFESSOR (Un professore fra le nuvole) — r.**: Robert Stevenson - **r. IIa** unità: Art J. Vitarelli - **s.**: da racconti di Samuel W. Taylor - **sc.** Bill Walsh - **f.**: Edward Colman - **scg.**: Carrol Clark - **m.**: George Bruns - **mo.**:

Cotton Warburton - **e. f. s.**: Peter Ellenshaw e Eustace Lycett - **int.**: Fred MacMurray, Nancy Olson, Keenan Wynn, Tommy Kirk, Leon Ames, Elliott Reid, Ed Wynn, Edward Andrews, Jack Mullaney, David Lewis, Belle Montrose, Wally Brown, Alan Carney, Forrest Lewis, James Westerfield, Gage Clark, Alan Hewitt, Raymond Bailey, Wendell Holmes - **p.**: Bill Walsh per Walt Disney - **d.**: Rank (lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 97 min.).

La "sophisticated" semplificata ad uso familiare con un pizzico di fantasticheria: questa la formula che sarà ripresa nella continuazione di questo film e sarà alla base di altri film di ambiente contemporaneo disneyiani.

IOI DALMATIANS (La carica dei cento e uno) — r.: Wolfgang Reitherman, Hamilton S. Luske, Clyde Geronimi - **s.**: dal libro di Dodie Smith - **sc.**: Bill Peet - **direzione di sequenza**: Milt Kahl, Frank Thomas, Marc Davis, John Lounsbery, Eric Larson - **animatori**: Hal King, Les Clark, Cliff Nordberg, Blaine Gibson, Eric Cleworth, John Sibley, Art Stevens, Julius Svendsen, Hal Ambro, Ted Berman, Bill Keil, Don Lusk, Dick Lucas, Amby Pallwoda - **e. s.**: Jack Boyd, Dan MacManus, Ed Parks, Jack Buckley - **m.**: George Bruns - **canzoni**: Mel Leven - **scg.**: Kenneth Anderson - **mo.**: Donald Hallyday e Roy M. Brewer jr. - **p.**: Walt Disney - **d.**: Rank (lungometraggio a dis. - 80 min.).

THE PARENT TRAP (Il cowboy col velo da sposa) — r. e **sc.**: David Swift - **s.**: dal romanzo « Das doppelte Lottchen, assistant » di Erich Kästner - **f.** (Technicolor): Lucien Ballard - **e. f. s.**: Ub Iwerks - **scg.**: Carroll Clark e Robert Clatworthy - **c.**: Bill Thomas - **m.**: Paul J. Smith - **mo.**: Philip W. Anderson - **int.**: Hayley Mills, Maureen O'Hara, Brian Keith, Charlie Ruggles, Una Merkel, Leo G. Carroll, Joanna Barnes, Cathleen Nesbitt, Linda Watkins, Ruth McDevitt, Crahan Denton, Nancy Kulp, Frank De Vol - **p.**: George Golitzen per Walt Disney - **d.**: Rank (lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 124 min.).

NIKKI, WILD DOG OF THE NORTH (La trappola di ghiaccio) — r.: Jack Couffer e Don Haldane - **s.**: dal romanzo « Nomads of the North » di James Oliver Curwood - **sc.**: Ralph Wright e Winston Hibler - **f.** (Technicolor): Lloyd Beebe, Jack Couffer, Ray Jewell, William W. Bacon III, Donald Winder - **scg.**: Jack McCullagh - **m.**: Oliver Wallace - **mo.**: Grant K. Smith - **int.**: Jean Coutu, Emile Genest, Urile Luft, Robert Rivard - **p.**: Winston Hibler e Erwin L. Verity per Walt Disney / Cangary / Westminster - **d.**: Rank (co-produzione statunitense-canadese - lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 74 min.).

Un "classico" della letteratura popolare avventurosa consente di tornare, anche in un film a soggetto, alle epopee di animali (in questo caso un cane) tipiche dei "cartoons" e dei documentari.

CHICO, THE MISUNDERSTOOD COYOTE — r.: Walter Perkins - **sc.**: Albert Aley - **commento**: Winston Hibler - **f.** (Technicolor): Walter Perkins e Charles L. Draper - **m.**: Paul J. Smith - **int.**: Bill Pace, Slim Sanford, Joy Hale - **p.**: Winston Hibler per Walt Disney (47 minuti).

BABES IN TOYLAND — r.: Jack Donohue - **s.**: dall'operetta di Victor Herbert e Glen McDonough - **sc.**: Ward Kimball, Joe Rinaldi, Lowell S. Hawley - **f.** (Technicolor): Edward Colman - **scg.**: Carroll Clark e Marvin Aubrey Davis - **cor.**: Tommy

Mahoney - **e. s.:** Eustace Lycett e Robert A. Mattey - **e. animazione:** Joshua Meador - **sequenze dei giocattoli:** Bill Justice, Xavier Atencio, Yale Gracey - **m.:** Victor Herbert - **adatt. m.:** George Bruns - **parole delle canzoni:** Mel Leven - **mo.:** Robert Stafford - **int.:** Ray Bolger, Tommy Sands, Annette [Annette Funicello], Ed Wynn, Tommy Kirk, Kevin Corcoran, Henry Calvin, Gene Sheldon, Mary McCarty, Ann Jilliann, Brian Corcoran, Marilee e Melanie Arnold, Jerry Glenn, John Perri, David Pinson, Bryan Russell, James Martin, Ilana Dowding - **p.:** Walt Disney (lungometraggio a soggetto - 105 minuti).

La nota operetta di Herbert — che aveva già fatto da spunto all'omonimo film con Laurel e Hardy — è occasione per un film musicale di tipo fiabesco che utilizza in parte i disegni animati e che comunque è il film con attori disneyano più vicino per stile e intonazione al mondo dei "cartoons".

fuori serie: **DONALD AND THE WMEEL; AQUAMANIA; THE LITTERBUG.**

WALT DISNEY'S WONDERFUL WORLD OF COLORS (progr. televisivo a colori raccordato dal nuovo personaggio di Pico De Paperis - forse è l'antologia distribuita in Italia come film nel 1963 col titolo « Avventure di caccia del prof. De Paperis », d. Rank).

1962

A FIRE CALLED JEREMIAH — **r.** e **sc.:** Jamer Algar - **f.** (Technicolor): Ken Nelson, Gene Peterson, Don McIntosh - **commento:** Dwight Hauser **detto da** Lawrence Dobkin - **m.:** Oliver Wallace - **mo.:** Norman Palmer - **int.:** Cliff Blake, Carole Stockner, Roy Carpenter, Randle Hurst, John Nash, Tom Uphill - **p.:** James Algar (**co-p.:** Ken Nelson) per Walt Disney (35 minuti).

GERONIMO'S REVENGE (Texas John contro Geronimo) — **r.:** James Neilson e Harry Keller - **s.** e **sc.:** David P. Harmon - **f.** (Technicolor): Edward Colman e William Snyder - **scg.:** Marvin Aubrey Davis e Stan Jolley - **m.:** Oliver Wallace - **mo.:** Basil Wrangell e Robert Stafford - **int.:** Tom Tryon, Betty Lynn, Brian Corcoran, Darryl Hickman, Onslow Stevens, Harry Carey jr., Pat Hogan, Allan Lane, Jay Silverheels, Annette Gorman, Charles Maxwell, James Edwards - **p.:** Bill Anderson e James Pratt per Walt Disney - **d.:** Rank (lungometraggio a soggetto non a disegni animati).

MOON PILOT (Un tipo lunatico) — **r.:** James Neilson - **s.:** dal "serial" di Robert Bruckner pubblicato dal "Saturday Evening Post" - **sc.:** Maurice Tombragel - **f.** (Technicolor): William Snyder - **scg.:** Carroll Clark e Marvin Aubrey Davis - **e. f. s.:** Eustace Lycett - **m.:** Paul J. Smith - **mo.:** Cotton Warburton - **int.:** Tom Tryon, Brian Keith, Edmond O'Brien, Dany Saval, Bob Sweeney, Kent Smith, Simon Scott, Bert Remsen, Sarah Selby, Dich Whittinghill, Yommy Kirk, Nancy Kulp, Robert Brubaker, William Hudson - **p.:** Bill Anderson e Ron Miller per Walt Disney - **d.:** Rank (lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 98 min.).

BON VOYAGE (Okay, Parigi!) — **r.:** James Neilson - **s.:** da un romanzo di Marrijane e Joseph Hayes - **f.** (Technicolor): William Snyder - **scg.:** Carroll Clark e Marvin Aubrey Davis - **m.:** Paul J. Smith - **mo.:** Cotton Warburton - **int.:** Fred MacMurray, Jane Wyman, Michael Calln, Deborah Walley, Tommy Kirk, Kevin Corcoran, Jessie Royce Landis, Georgette Anys, Ivan Desny,

Françoise Prévost, Alex Gerry, Howard I. Smith, Richard Wattis, Marcel Hillaire, Casey Adams - **p.:** Bill Walsh e Ron Miller per Walt Disney - **d.:** Rank (lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 130 min.).

BIG RED — **r.:** Norman Tokar - **int.:** Walter Pidgeon, Gilles Payant, Emile Genest, Janette Bertrand, George Bouvier, Doria Lussier (lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 89 minuti).

SIX-GUN LAW (La legge della pistola) — **r.:** Christian Nyby - **s. e sc.:** Maurice Tombragel - **f.** (Technicolor): Lucien Ballard - **scg.:** Stan Jolley - **m.:** Buddy Baker e Franklyn Marks - **mo.:** Cotton Warburton - **int.:** Robert Loggia, James Dunn, Patric Knowles, Audrey Dalton, Lynn Bari, James Drury, Kenneth Tobey, Jay C. Flippen, R.G. Armstrong, Grant Withers, Edward Colmans, Annette Funicello, Phillip Terry - **p.:** James Pratt per Walt Disney - **d.:** Rank (lungometraggio a soggetto non a disegni animati).

ALMOST ANGELS — **r.:** Steve Previn (lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 93 minuti).

THE LEGEND OF LOBO — **voci:** Rex Allen e the Sons of the Pioneers (lungometraggio documentario - 67 minuti).

THE DOT AND THE LINE (Il punto e la linea).
Questo disegno animato ottiene l'"Oscar" per il miglior "cartoon" cortometraggio.

THE MAGNIFICENT REBEL — **r.:** Georg Tressler - **m.:** Ludwig van Beethoven - **int.:** Carl Boehm - **p.:** Walt Disney (lungometraggio a soggetto non a disegni animati).

IN SEARCH OF THE CASTAWAYS (I figli del Capitano Grant) — **r.:** Robert Stevenson - **s.:** dal romanzo di Jules Verne - **sc.:** Lowell S. Hawley - **f.** (Technicolor): Paul Beeson - **sc.:** Michael Stringer - **e. s.:** Peter Ellenshaw - **m.:** William Alwyn - **mo.:** Gordon Stone - **int.:** Maurice Chevalier, Hayley Mills, George Sanders, Wilfrid Hyde White, Michael Anderson jr., Antonio Cifariello, Keith Hanshere, Wilfrid Brambell, Jack Gwillim, Ronald Fraser, Inia Te Wiata - **p.:** Hugh Attwooll per Walt Disney - **d.:** Rank (produzione britannica - lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 100 minuti).

SON OF FLUBBER (Professore a tuttogas) — **r.:** Robert Stevenson - **s.:** Samuel W. Taylor - **sc.:** Bill Walsh e Don Da Gradi - **f.:** Edward Colman - **scg.:** Carroll Clark e William H. Tuntke - **m.:** George Bruns - **e. s.:** Eustace Lycett, Robert A. Mattey, Jack Boyd, Jim Fetherolf - **mo.:** Cotton Warburton - **int.:** Fred MacMurray, Nancy Olson, Keenan Wynn, Tommy Kirk, Ed Wynn, Charlie Ruggles, Leon Ames, Ken Murray, Wiliam Denarest, Elliott Reid, Joanna Moore, Paul Lynde, Edward Andrews - **p.:** Bill Walsh per Walt Disney - **d.:** Rank (lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 100 minuti).
Sfruttando il successo di **The Absent-Minded Professor** (1961), ritorna, realizzato dalla stessa "équipe", il personaggio creato da Samuel W. Taylor.

THE MIRACLE OF THE WHITE STALLION (L'ultimo treno da Vienna) — **r.:** Arthur Hiller - **s.:** dal libro « The Dancing White Horses of Vienna » del colonnello Alois Podhajsky - **sc.:** A.J. Carothers - **f.** (Technicolor): Gunther Anders - **scg.:** Werner e

Isabella Schlichting - **m.**: Paul J. Smith - **mo.**: Alfred Srp e Cotton Warburton - **int.**: Robert Taylor, Lilli Palmer, Curd Jürgens, Eddie Albert, James Franciscus, John Larch, Brigitte Horney, Philip Abbott, Charles Reigner, Erik Schumann, Douglas Fowley, Philo Hauser, Max Haufler e i componenti della Spanish Riding School - **p.**: Peter V. Herald per Walt Disney - **d.**: Rank (lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 118 minuti).

SAVAGE SAM (Sam il selvaggio) — **r.**: Norman Tokar - **s.**: da un romanzo di Fred Gipson - **sc.**: Fred Gipson e William Tunberg - **f.** (Technicolor): Edward Colman - **scg.**: Carroll Clark e Marvin Aubrey Davis - **m.**: Oliver Wallace - **mo.**: Grant K. Smith - **int.**: Brian Keith, Tommy Kirk, Kevin Corcoran, Dewey Martin, Marta Kristen, Jeff York, Brad Weston, Slim Pickens, Royal Dano, Rafael Campos, Rodolfo Acosta, Pat Hogan - **p.**: Bill Anderson per Walt Disney - **d.**: Rank (lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 103 minuti).

SUMMER MAGIC (Magia d'estate) — **r.**: James Neilson - **s.**: dal romanzo «Mother Carey's Chickens» di Kathe Douglas Wiggin - **sc.**: Sally Benson - **f.** (Technicolor): William Snyder - **e. f. s.**: Peter Ellenshaw - **scg.**: Robert Clatworthy - **m.**: Buddy Baker - **e. s.**: Eustace Lycett - **mo.**: Robert Stafford - **int.**: Hayley Mills, Burl Ives, Dorothy McGuire, Deborah Walley, Una Merkel, Eddie Hodges, Michael J. Pollard, Peter Brown, Jimmy Mathers, Wendy Turner, James Stacy, Harry Halcombe, O.Z. Whitehead, Jan Stine, Hilda Plorweight, Marcy McGuire - **p.**: Ron Miller per Walt Disney - d.: Rank (lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 109 minuti).

fuori serie: **THE SAGA OF WINDWAGON SMITH** ("cartoon").

1963 **THE MILLION DOLLAR COLLAR** — **r.**: Vincent McEveety - **s.**: dal libro « Hector, the Stowaway Dog » di Homer Brightman - **sc.**: Lowell S. Hawley - **f.** (Technicolor): Amerigo Genarelli - **scg.**: Aurelio Crugnola - **m.**: Oliver Wallace - **mo.**: Robert Stafford - **int.**: Craig Hill, Eric Pohlmann, Guy Stockwell, Walter Gotell, Edmund Hashim, Edward McCready, Fortunio Bonanova, John Stacy, Henry Brandon - **p.**: Harry Tytle per Walt Disney (lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 64 minuti).

THE HORSE WITHOUT A HEAD (Il caso del cavallo senza testa) — **r.**: Don Chaffey - **s.**: dal romanzo « A Hundred Million Francs » di Paul Berna - **sc.**: T.E.B. Clarke - **f.** (Technicolor): Paul Beeson - **scg.**: Michael Stringer - **m.**: Eric Rogers - **mo.**: Peter Boita - **int.**: Jean-Pierre Aumont, Herbert Lom, Leo McKern, Pamela Franklin, Vincent Winter, Lee Montague, Denis Gilmore, Sean Keir, Loretta Parry, Michael Gwynn, Peter Butterworth, Peter Vaughan, Jack Rodney, Maxwell Shwa, Jenny Laird, Maureen Pryor, Robert Brown - **p.**: Hugh Attwooll per Walt Disney - **d.**: Rank (produzione britannica - lungometraggio a soggetto non a disegni animati).

DR. SYN, ALIAS THE SCARECROW (L'inafferrabile Primula Nera) — **r.**: James Neilson - **s.**: dal romanzo « Christopher Syn » di Russell Thorndike e William Buchanan - **f.** (Technicolor): Paul Beeson - **scg.**: Michael Stringer - **m.**: Gerard Schurmann - **mo.**: Peter Boita - **int.**: Patrick McGoohan, George Cole, Tony Britton, Michael Hordern, Geoffrey Keen, Kay Walsh, Eric Pohlmann, Patrick Wymark, Alan Dobie, Sean Scully, Eric Flynn, David Buck, Percy Herbert, Robert Brown, Jill Curzon, Mark Dignam, Gordon Gostelow, Bruce Seton, Allan McClelland, Ri-

chard O'Sullivan, Simon Lack, Elsie Wagstaff - **p.**: Bill Anderson per Walt Disney - **d.**: Rank (produzione britannica - lungometraggio a soggetto non a disegni animati).

THE INCREDIBLE JOURNEY (L'incredibile avventura) — **r.**: Fletcher Markle - **s.**: dal libro di Sheila Burnford - **sc.**: James Algar - **f.** (Technicolor): Kenneth Peach - **f. sui ghiacci**: Jack Couffer e Lloyd Beebe - **scg.**: Carroll Clark e John B. Mansbridge - **m.**: Oliver Wallace - **mo.**: Norman Palmer - **superv. animali**: William R. Koehler, Halleck H. Driscoll, Al Niemela - **int.**: Emile Genest, John Drainie, Tommy Tweed, Sandra Scott, Syme Jago, Marion Finlayson, Ronald Cohoon, Robert Christie, Beth Lockerbie, Jan Rubes, Irena Mayeska, Beth Amos, Eric Clavering e gli animali Bodger, Tao e Luath - **p.**: James Algar per Walt Disney - **d.**: Rank (lungometraggio a soggetto non a disegni animati).

Sulla scia di **Nikki**, un film a soggetto che centra l'attenzione sugli animali ed in cui è determinante l'impronta di Algar, unico autore della sceneggiatura e supervisore del film in quanto "producer".

fuori serie: **A SYMPOSIUM ON POPULAR SONGS** ("cartoon"); **YELLOWSTONE CUBS.**

THE SWORD IN THE STONE (La spada nella roccia) — **r.**: Wolfgang Reitherman - **s.**: dal romanzo di T.H. White - **sc.**: Bill Peet - **animazione**: Frank Thomas, Milt Kahl, Ollie Johnson, John Lounsbery - **scg.**: Kenneth Anderson - **m.**: George Bruns - **canzoni**: Richard M. Sherman e Robert B. Sherman - **disegnatori dei personaggi**: Milt Kahl e Bill Peet - **fondali**: Don Griffith, Basil Davidovich, Vance Gerry, Sylvia Cobb, Dale Barnhart, Homer Jonas - **altri coll.**: Walt Peregoy, Bill Layne, Al Dempster, Anthony Rizzo, Ralph Hulett, Fil Mottola - **animazione dei personaggi**: Hal King, Eric Larson, Eric Cleworth, John Sibley, Cliff Nordberg, Hal Ambro, Dick Lucas - **animazione effetti**: Dan MacManus, Jack Boyd, Jack Buckley - **voci**: Rickie Sorenson, Sebastian Cabot, Karl Swenson, Junius Matthews, Alan Napier, Norman Alden, Martha Wentworth, Barbara Jo Allen, Ginny Tyler, the Mellomen, Richard e Robert Reitherman e Fred Darian - **p.**: Walt Disney - **d.**: Rank (lungometraggio a disegni animati - 75 minuti).

Questo, che è a tutt'oggi l'ultimo lungometraggio a disegni animati di Disney, sembra voler chiudere la sua carriera di "cartoonist" con un deciso ritorno al gusto, all'ambiente e alla linea figurativa di **Snow White**.

A TIGER WALKS (Tigre in agguato) — **r.**: Norman Tokar - **s.**: dal romanzo di Ian Niall - **sc.**: Lowell S. Hawley - **f.** (Technicolor): William Snyder - **scg.**: Carroll Clark e Marvin Aubrey Davis - **m.**: Buddy Baker - **mo.**: Grant K. Smith - **int.**: Brian Keith, Vera Miles, Sabu, Pamela Franklin, Kevin Corcoran, Peter Brown, Edward Andrews, Una Merkel, Arthur Hunnicut, Connie Gilchrist, Theodore Marcuse, Merry Anders, Frank McHugh, Doodles Weaver, Frank Aletter, Jack Albertson, Donald May - **p.**: Bill Anderson per Walt Disney - **d.**: Rank (lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 91 minuti).

THE THREE LIVES OF THOMASINA — **r.**: Don Chaffey - **s.**: da un racconto di Paul Gallico (lungometraggio a soggetto — di prod. britannica — non a disegni animati).

1964 **THE MOON-SPINNERS (Giallo a Creta)** — **r.**: James Neilson - **s.**: dal romanzo poliziesco di Mary Stewart - **sc.**: Michael Dyne

- **f.** (Technicolor): Paul Beeson - **scg.**: Tony Masters - **m.**: Ron Grainer - **mo.**: Gordon Stone - **int.**: Hayley Mills, Eli Wallach, Peter McEnery, Joan Greenwood, Irene Papas, John Le Mesurier, Pola Negri, Sheila Hancock, Michael Davis, Paul Stassino, Andre Morell, George Pastell, Tutte Lemkow, Steve Plytas, Harry Tardios, Pamela Barrie - **p.**: Bill Anderson e Hugh Attwooll per Walt Disney - **d.**: Rank (produzione britannica - lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 118 minuti).

MARY POPPINS (Mary Poppins) — **r.**: Robert Stevenson - **r. disegni animati**: Hamilton S. Luske - **s.**: dal romanzo di Pamela L. Travers - **sc.**: Bill Walsh e Don Da Gradi - **f.** (Technicolor): Edward Colman - **scg.**: Carroll Clark e William H. Tunkte (**scg. della camera dei bambini**: Bill Justice e Xavier Atencio) - **m.**: Richard M. Sherman e Robert B. Sherman - **cor.**: Marc Breaux e De-De Wood - **e. s.**: Peter Ellenshaw, Eustace Lycett, Robert A. Mattey - **scg. disegni animati**: McLaren Stewart e Hamilton S. Luske - **mo.**: Cotton Warburton - **int.**: Julie Andrews, Dick Van Dyke, David Tomlinson, Glynis Johns, Karen Dotrice, Matthew Garber, Hermione Baddeley, Elsa Lanchester, Reginald Owen, Ed Wynn, Jane Darwell, Arthur Treacher, Reta Shaw, Arthur Malet, James Logan, Don Barclay, Alma Lawton, Majorie Eaton, Marjorie Bennet - **p.**: Bill Walsh per Walt Disney - **d.**: Rank (lungometraggio - 139 minuti).

Una nuova mescolanza di disegni animati e di sequenze con attori in carne e ossa. I disegni animati si riferiscono solo ad un episodio centrale ma tutto il clima figurativo è intonato al gusto di un "cartoon": la Andrews e Van Dyke danzano anche con figure disegnate. Per questo film l'Academy assegna a Julie Andrews l'"Oscar" per la migliore attrice protagonista dell'anno.

EMIL AND THE DETECTIVES — **r.**: Peter Tewksbury - **s.**: dal romanzo di Erich Kastner - **sc.**: A.J. Carothers - **f.** (Technicolor): Gunter Senftleben - **scg.**: Werner e Isabell Schlichting - **m.**: Heinz Schreiter - **mo.**: Thomas Stanford - **int.**: Walter Slezak, Heinz Schubert, Peter Ehrlich, Bryan Russell, Roger Mobley, Cindy Cassell, Bob Swann, Ron e Rick Johson, Brian Richardson, David Petrychka, Eva-Ingeborg Scholz, Frank Nicklisch, Elsa Wagner - **p.**: Peter V. Herald per Walt Disney (lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 100 minuti).

THOSE CALLOWAYS (I cacciatori del Lago d'Argento) — **r.**: Norman Tokar - **s.**: dal libro «Swiftwater» di Paul Annixter - **sc.**: Lousi Pelletier - **f.** (Technicolor): Edward Colman - **f. animali**: Lloyd Beebe e William R. Koehler - **scg.**: Carroll Clark e John B. Mansbridge - **m.**: Max Steiner - **mo.**: Grant K. Smith - **int.**: Brian Keith, Vera Miles Brandon De Wilde, Walter Brennan, Ed Wynn, Linda Evans, Philip Abbott, John Larkin, Parley Baer, Frank De Kova, Roy Roberts, John Qualen, Tom Skerritt, Paul Hartman, Russell Collins, John Davis Chandler, Chet Stratton, Renée Godfrey - **p.**: Winston Hibler per Walt Disney - **d.**: Rank (lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 131 minuti).

MISADVENTURES OF MERLIN JONES — **r.**: Robert Stevenson - **int.**: Tommy Kirk (lungometraggio a soggetto non a disegni animati).

fuori serie: **THE TATTOOED POLICE HORSE** ("cartoon").

1965 **THE MONKEY'S UNCLE** — **r.**: Robert Stevenson - **s.**: da un racconto di Bill Walsh - **sc.**: Tom e Helen August - **f.** (Technico-

lor): Edward Colman - **scg.:** Carroll Clark e William H. Tuntke - **m.:** Buddy Baker - **mo.:** Cotton Warburton - **e. s.:** Robert A. Mattey e Eustace Lycett - **int.:** Tommy Kirk, Annette [Annette Funicello], Leon Ames, Frank Faylen, Arthur O'Connell, Leon Tyler, Norman Grabowski, Alan Hewitt, Connie Gilchrist, Cheryl Miller, Gage Clarke, Mark Goddard - **p.:** Ron Miller per Walt Disney (lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 91 minuti).

THAT DARN CAT! (F.B.I. Operazione Gatto) — **r.:** Robert Stevenson - **r. IIª unità:** Art J. Vitarelli - **s.:** dal romanzo poliziesco « Undercover Cat » di Mildred e Gordon Gordon - **sc.:** Mildred e Gordon Gordon, Bill Walsh - **f.** (Technicolor): Edward Colman - **scg.:** Carroll Clark e William H. Tuntke - **m.:** Bob Brunner - **mo.:** Cotton Warburton - **int.:** Hayley Mills, Dean Jones, Dorothy Provine, Roddy McDowall, Neville Brand, Elsa Lanchester, William Demarest, Frank Gorshin, Richard Eastham, Grayson Hall, Tom Lowell, Richard Deacon, Liam Sullivan, Don Dorrel, Gene Blakely, Karl Held, Ed Wynn, Iris Adrian e il gatto Tao - **p.:** Bill Walsh e Ron Miller per Walt Disney - **d.:** Rank (lungometraggio a soggetto non a disegni animati) .

WINNIE-THE-POOH AND THE HONEY TREE (Winny Puh l'orsetto goloso) — **r.:** Wolfgang Reitherman - **s.:** dal libro di A.A. Milne illustrato da Ernest H. Shepard - **sc.:** Larry Clemmons, Xavier Atencio, Ralph Wright, Kenneth Anderson, Vance Gerry, Dick Lucas - **m.:** Richard M. Sherman e Robert B. Sherman - **p.:** Walt Disney - **d.:** Rank (mediometraggio a disegni animati).

Un disegno animato di mediometraggio basato non solo su un libro per ragazzi ma anche sulle illustrazioni di esso e che si inserisce nella tradizione delle storie di animali.

A HOLSTER FULL OF LAW (Texas John il giustiziere) — **r.:** James Neilson - **s. e sc.:** Maurice Tombragel - **f.** (Technicolor): Edward Colman - **scg.:** Marvin Aubrey Davis - **m.:** George Bruns e Buddy Baker - **mo.:** Robert Stafford - **int.:** Tom Tryon, Ralph Meeker, Betty Lynn, Joe Maross, Jim Beck, Peggy Knudsen, Robert Burton, Raymond Bailey - **p.:** Bill Anderson per Walt Disney - **d.:** Rank (lungometraggio a soggetto non a disegni animati).
fuori serie: **FREEWAYPHOBIA N. 1; STEEL IN AMERICA; A COUNTRY COYOTE GOES HOLLYWOOD** ("cartoon").

BALLERINA — **r.:** Norman Campbell - **s.:** Casey Robinson e Peter Schnitzler - **sc.:** Casey Robinson e Robert Westerby - **f.** (Technicolor): Günther Anders - **scg.:** Werner e Isabell Schlichting - **cor.:** Norman Thomson - **m.:** Heinz Schreiter - **mo.:** Alfred Srp - **int.:** Kirsten Simone, Mette Honningen, Astrid Villaume, Poul Reichhardt, Henning Kronstam, Jennifer Agutter, Erik Mork, Ole Wegener, Edwin Tiemroth e il Balletto Reale Danese - **p.:** Bill Anderson e Peter V. Herald per Walt Disney (coprod. danese-americana - lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 95 minuti).

1966 **'TN. ROBINSON CRUSOE (Il comandante Robin Crusoe)** — **r.:** Byron Paul - **s.:** da un racconto di Retlaw Yensid - **sc.:** Bill Walsh e Don Da Gradi - **f.** (Technicolor): William Snyder - **scg.:** Carroll Clark e Carl Anderson - **mo.:** Cotton Warburton - **m.:** Bob Brunner - **int.:** Dick Van Dyke, Nancy Kwan, Akim Tamiroff, Arthur Malet, Tyler McVey, P.L. Renoudet, Peter Duryea, John Dennis, Nancy Hsuer, Victoria Young, Yvonne Ribuca, Lucia Valero - **p.:** Bill Walsh e Ron Miller per Walt

Disney - **d.**: Rank (lungometraggio a soggetto non a disegni animati).

FOLLOW ME, BOYS! — **r.**: Norman Tokar - **s.**: dal libro « God and My Country » di MacKinlay Kantor - **sc.**: Louis Pelletier - **f.** (Technicolor): Clifford Stine - **scg.**: Carroll Clark e Marvin Aubrey Davis - **m.**: George Bruns - **mo.**: Robert Stafford - **int.**: Fred MacMurray, Vera Miles, Lillian Gish, Charlie Ruggles, Elliot Reid, Kurt Russell, Luana Patten, Ken Murray, Donald May, Sean McClory, Steve Franken, Parley Baer, William Reynolds - **p.**: Winston Hibler per Walt Disney (lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 132 minuti).

MONKEYS, GO HOME! — **r.**: Andrew V. McLaglen - **s.**: dal libro « The Monkeys » di G.K. Wilkinson - **sc.**: Maurice Tombragel - **f.** (Technicolor): William Snyder - **scg.**: Carroll Clark e John M. Mansbridge - **m.**: Robert F. Brunner - **mo.**: Marsh Hendry - **int.**: Maurice Chevalier, Dean Jones, Yvette Mimieux, Bernard Woringer, Clément Harari, Yvonne Constant, Marcel Hillaire, Jules Munshin, Alan Carney, Maurice Marsac, Darleen Carr - **p.**: Ron Miller per Walt Disney (lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 101 minuti).

fuori serie: **FLASH THE TEENAGE OTTER.**

MOSBY'S MARAUDERS — **r.**: Michael O'Herlihy - **s.** e **sc.**: Harold Swanton - **f.** (Technicolor): Frank Phillips - **scg.**: Carroll Clark e William H. Tuntke - **m.**: George Bruns - **mo.**: Cotton Warburton - **int.**: James MacArthur, Nick Adams, Jack Ging, Kurt Russell, Peggy Lipton, Donald Harron, Jeanne Cooper, James Callahan, Robert Sorrells, E.J. Andre, Michael Pate - **p.**: Bill Anderson per Walt Disney (lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 85 minuti).

THE UGLY DACHSHUND (Quattro bassotti per un danese) — **r.**: Norman Tokar - **f.** (Technicolor) - **int.**: Dean Jones, Suzanne Pleshette - **p.**: Bill Anderson per Walt Disney - **d.**: Rank (lungometraggio a soggetto non a disegni animati).

THE FIGHTING PRINCE OF DONEGAL (Il principe di Donegal) — **r.**: Michael O'Herlihy - **s.**: dal romanzo « Red Hugh, Prince of Donegal » di Robert T. Reilly - **sc.**: Robert Westerby - **f.** (Technicolor): Arthur Ibbetson - **scg.**: Maurice Carter - **c.**: Anthony Mendelson - **mo.**: Peter Boita - **int.**: Peter McEnery, Eusan Hampshire, Tom Adams, Gordon Jackson, Andrew Keir, Norman Wooland, Richard Leech, Peter Jeffrey, Marie Keen, Bill Owen, Peggy Marshall, Maurice Roëves, Donald McCann, Fidelma Murphy, Moire Ni Grainne, Moire O'Neill - **p.**: Bill Anderson e Hugh Attwool per Walt Disney - **d.**: Rank (lungometraggio a soggetto non a disegni animati, di produzione inglese - 112 minuti).

1967 **THE GNOME-MOBILE** — **r.**: Robert Stevenson - **r. IIª unità**: Art J. Vitarelli - **s.**: dal romanzo « The Gnomobile » di Upton Sinclair - **sc.**: Ellis Kadison - **f.** (Technicolor): Edward Colman - **scg.**: Carroll Clark e William H. Tuntke - **m.**: Buddy Baker - **e. s.**: Eustace Lycett e Robert A. Mattey - **mo.**: Norman Palmer - **int.**: Walter Brennan, Matthew Garber, Karen Dotrice, Richard Deacon, Tom Lowell, Sean McClory, Ed Wynn, Jerome Cowan, Charles Lane, Norman Grabowski, Gil Lamb - **p.**: James Algar per Walt Disney (lungometraggio a soggetto non a disegni animati - 84 minuti).

Il mio film sull'Algeria

colloquio con GILLO PONTECORVO

D. (Nicola de Pirro, commissario straordinario del C.S.C.): *Permettetemi di ringraziare Gillo Pontecorvo, a nome del Centro Sperimentale di Cinematografia e di voi tutti, per essere venuto così cortesemente fra noi e di porgergli, dopo la visione del suo film che tutti abbiamo applaudito ed ammirato, il più cordiale saluto. Sono molto lieto che un regista come lui, che ha combattuto e combatte tante belle battaglie, sia qui oggi tra voi ragazzi per rendervi partecipi del suo mondo artistico.*

D. (Leonardo Fioravanti, direttore del C.S.C.): *Al ringraziamento dell'avvocato de Pirro naturalmente aggiungo il mio, che è cordiale, fraterno e affettuoso. Non vi intrattengo sull'attività di Gillo Pontecorvo perché certamente la conoscete e perché so che il dottor Montesanti, nel presentarvi il film* Kapò, *vi ha adeguatamente ragguagliato su Pontecorvo regista. Io sono davvero soddisfatto di averlo qui anche perché questo fatto soddisfa un mio desiderio, che non è in relazione al recente conferimento del Nastro d'argento, ma che si retrodata alla visione del film durante il festival di Venezia. Prendemmo allora accordi di proiettare il film non appena la scuola avesse riaperto i battenti. È avvenuto però che per una serie di circostanze non dovute né alla mia volontà, né a quella di Pontecorvo, questa proiezione non ha potuto aver luogo prima di oggi. Sono, infine, lieto di aver avuto, ieri, la possibilità di presentarvi* Kapò *e questa mattina* La battaglia di Algeri: *film ambedue di un rilievo straordinario che impressionano, non solo per le intrinseche qualità artistiche ma soprattutto per i fatti umani di cui sono permeati; film che hanno quasi la caratterizzazione stilistica di una ripresa crudamente documentaria, con un pàthos, però, che non è rilevabile certamente nella riproduzione cronachistica dei fatti. Vi dicò sinceramente che, rivedendo* Kapò *— lo avevo visto anni or sono in una anteprima — ho provato delle emozioni tali da sentirmi addirittura in certi attimi fisicamente tormentato, quasi colpito nel sangue, nel cuore, nell'anima. Alcune sequenze, come quella, per esempio, del corteo di vittime innocenti mandate verso le camere a gas con i corpi nudi e i volti disfatti dalle ingiustizie patite e dall'imminente disumano, orripilante sacrificio collettivo non si dimenticano facilmente e mi hanno fatto venire in mente il monumento che è al centro del distrutto ghetto di Varsavia, a memoria di tutto il popolo polacco, di religione ebraica, massacrato e sterminato nella maniera più bar-*

bara. Di questo monumento è impressionante un bassorilievo rappresentante un corteo di uomini e donne, di vecchi e giovani, che si avviano mestamente ma serenamente e coraggiosamente verso il sacrificio portando per mano i bambini, che, ignari della sorte che li attende, sorridono e scherzano fra di loro. Perciò, io esprimo la mia gratitudine a Pontecorvo per aver richiamato l'attenzione nostra, di voi giovani soprattutto, sui delitti commessi durante la seconda guerra mondiale; delitti gratuiti che le generazioni che vengono debbono conoscere e che noi, testimoni di tante crudeltà, dobbiamo farvi conoscere affinché l'umanità non ripeta mai più simili follie. Sulla linea di Kapò *è pure* La battaglia di Algeri *che è la battaglia di tanti popoli che cercano di liberarsi dai residui di vecchi regimi ed assurgere a dignità di popoli liberi. È giusto, sacrosanto, doveroso, che artisti si rivolgano a fatti sì importanti della vita dei popoli e con la loro capacità evocatrice li rappresentino nella crudezza con cui sono avvenuti, proprio a memoria di coloro che vivono oggi e di quelli che verranno.* La battaglia di Algeri *è poi un atto di coraggio anche per altre ragioni e mi dispiace che non sia qui tra noi il produttore Musu che per questo film ha ottenuto il Nastro d'argento, perché film come questo, alle solite e consuete difficoltà d'ordine economico, finanziario, organizzativo, ne aggiungono altre più o meno scoperte derivanti dai fatti che evocano e che scottano anche popoli che ci sono vicini per cultura e tradizioni; fatti sui quali si preferirebbe qualche volta mettere un po' di nebbia, calare un sipario per non sentirsene responsabili. Chiudo con queste parole il mio intervento anche perché certamente Pontecorvo ama molto di più sentire le vostre impressioni e le vostre domande che queste mie parole che non sono però di circostanza ma che mi sono nate dal cuore come ricordo di sensazioni profonde che ho provato di fronte alla visione dei suoi film.*

D. (LUISA D'AMBRA, allieva di scenografia 1° anno): *Abbiamo visto adesso* La battaglia di Algeri *ed è un film che mi è piaciuto moltissimo soprattutto dal lato tecnico, come regia, scenografia, come montaggio, come tutto. Resto un po' perplessa, però, perché a un certo momento mi chiedo: ma cosa ci ha voluto dire Pontecorvo? Ha voluto mettere sullo schermo una sua tesi? E a questo proposito non saprei cosa dedurne e quindi chiedo a lei se ci sono delle idee sue personali nella interpretazione dei fatti di Algeria.*

R. (GILLO PONTECORVO): Allora devo fare io una controdomanda: perplessa su che punto? Così facilita la mia risposta e andiamo subito al centro di quello che la interessa.

D. (D'AMBRA): *Soprattutto dal punto di vista ideologico.*

R.: Allora, vado avanti io. Ho l'impressione che in qualcuno ci sia il dubbio che il film sia ambiguo.

D. (D'AMBRA): *Esatto.*

R.: Allora parliamo direttamente così si guadagna tempo. Am-

biguo perché probabilmente è dispiaciuto a quelli che ritengono, diciamo per brevità, che i paracadutisti siano dipinti troppo poco severamente. È questo il punto?

D. (FIORAVANTI): *Credo che Bellecca voglia prendere la parola proprio su questo punto. È lo invito a chiarire bene la domanda perché effettivamente non si può dare una risposta a una questione così incerta e vasta. È necessario esporre fino in fondo il proprio punto di vista in maniera che Pontecorvo abbia tutti gli elementi per una adeguata risposta.*

D. (GIUSEPPE BELLECCA, allievo di regia II anno): *Allora, per essere più precisi, mi riallaccio a un punto del dialogo tra il capo dell'F.L.N., quello che poi si ucciderà in prigione, e il giovane algerino sulla terrazza quando dice: « Iniziare una rivoluzione è difficile, portarla avanti è altrettanto difficile, vincerla è difficilissimo ». Perché? Perché alla base della rivoluzione ci sono delle idee e filmare queste idee probabilmente è ancora più difficile e quindi non è chiaro perché questi algerini fanno la rivoluzione. Mentre è chiarissima la posizione di destra del colonnello, non è chiara la posizione degli algerini e, soprattutto, non è chiaro il finale. È un film, cioè, che tende a dimostrare dall'inizio alla fine come un popolo senza capi preparati non può fare una rivoluzione e quando i capi vengono imprigionati succede... non so. Questo non è chiaro.*

R.: Contesto subito l'ultima parte della sua domanda. Lei dice che è un film che tende a dimostrare che senza capi preparati non si può fare una rivoluzione; il film non tende affatto a questo e non vedo a quali punti si possa riferire. Il film tende, semmai, a dire che quando una situazione storicamente è matura, è necessario a questo punto un elemento organizzativo che faccia da detonatore. Ma questo è ben diverso da quello che dice lei, anche proprio dal punto di vista politico. Lo sforzo che Solinas ed io abbiamo fatto come impostazione del film è stato proprio questo. E qui comincio a rispondere all'altra parte della domanda: perché gli algerini si battono in questa maniera. Il film comincia cercando di dare una visione immediata, visiva della situazione. Partiamo da una città europea dove vediamo bellissimi palazzi, traffico che sembra quello di Parigi o di Roma e poi saliamo nella stessa inquadratura verso la Casbah. E qui ci siamo sforzati — può darsi che non ci siamo riusciti: io vi parlo delle intenzioni e dei risultati siete voi giudici e non io — ci siamo sforzati, ripeto, di dare delle immagini di una umanità compressa e oppressa, quale è la tipica popolazione delle periferie tristissime delle grandi città con bambini pieni di croste, cenciosi, magri, dagli occhi più grandi della faccia. Su questa misera moltitudine si sente chiarissimo il primo appello alla lotta: dopo 130 anni di sonno il tempo è ma-

turo per rialzare la testa e riprendere la libertà, ci sono degli ospiti non graditi, non richiesti, e di qui comincia l'azione. In un secondo tempo vediamo che quelli che hanno preso l'iniziativa, quelli che fungono da detonatori, diciamo così, per mettere in moto una situazione, che è già matura ma che è ancora in uno stato di letargo, proprio perché il colonialismo vuole continuare questo letargo, intuiscono il terreno su cui operare e si dicono allora: « Dobbiamo pulirci dentro, moralmente, da quelle cose che sono l'arma più forte dei colonialisti. Essi ci permettono di vendere la droga, anzi, ne sono contenti, ci lasciano bere, ubriacare, perché più noi siamo rimbambiti e più stanno tranquilli loro; svegliamoci, puliamoci, siamo inflessibili contro queste tare che sono il freno per la nostra liberazione ». E da questo momento iniziano la lotta, la iniziano con tutti i mezzi, e qui si può essere d'accordo o non d'accordo, comunque io considero doloroso che sia necessario questo, ma penso che in questo caso la violenza sia necessaria; ma la violenza è vista in tutto il film, almeno mi sembra, poiché erano le nostre intenzioni, in una maniera estremamente dolorosa, come una necessità tragica. E veniamo alla seconda parte: perché i paracadutisti sono dipinti poco severamente. Parliamo anzi del loro simbolo: Mathieu. Egli appare come una persona razionale, levigata, abbastanza simpatica anche umanamente e non come un sadico torturatore, e di torturatori ve n'erano, non tutti, ma una maggioranza era così. Solinas ed io — dico Solinas perché egli ha una parte importantissima in tutti i film che faccio in quanto è lo sceneggiatore da cui credo dipenda in gran parte l'impostazione ideologica dei miei film — ci siamo sforzati di farne un tipo normale, cioè un prodotto della Francia razionale, supercivilizzata, ma che proprio perché non è un sadico, non è un tipo particolare, non è un caso limite, fa ricadere la colpa di quello che si vede sui mandanti, cioè sul colonialismo; tanto più lui è normale, tanto più sembra avere una logica formale — perché il suo discorso a me sembra ricco di una logica — e tanto più è condannabile la situazione che porta a questo assurdo in quanto si arriva a pensare che la tortura è quasi necessaria. Questa mi sembra un'impostazione politicamente più utile e matura che non quella di dipingere tutto — come forse si sarebbe fatto 20 anni fa — completamente di nero, e rappresentare questi paracadutisti con la bava alla bocca e le fiammelle al naso.

D. (BELLECCA): *Mi pare che il film dimentichi completamente che, partendo da un discorso storico-politico, uomini come Mathieu hanno portato*

Parigi, la capitale urbana della Francia e dell'Algéria, al terrore dell'invasione dei paracadutisti e al governo il Generale De Gaulle che è andato al potere dicendo: « L'Algeria è francese ». E questo non dobbiamo dimenticarlo, perché altrimenti si resta nell'equivoco. Ed infatti il suo film è stato applaudito sia dalla destra che dalla sinistra: e questo perché il suo impegno non risulta alla fine tanto chiaro, anche se sono d'accordo con lei circa la sua buona fede. Il dramma della « grande armée » è un dramma che storicamente non ci interessa e dice bene il presidente dell'FLN: « La storia cammina », ma la storia cammina se ci sono delle idee se no la storia rimane ferma. Ora nel film mentre mancano le idee, è evidente lo stato di disagio; però a questo punto sarebbe bastato aumentare la disponibilità dei franchi degli algerini e tutto sarebbe stato a posto, il problema politico non si poneva. La libertà, se deriva solo da un desiderio e da un miglioramento economico, è una libertà che vale poco.

R.: Ma, scusi, questo lo dice lei. Che si tratti solo di un fatto economico, continua a dirlo lei.

D. (Bellecca): *Lo dico perché la destra e la sinistra hanno applaudito il suo film.*

R.: C'è un vecchio detto, mi pare di Lenin, se non erro, che dice: « Il plauso dell'avversario è la peggiore indicazione negativa ». Evidentemente, lei allude a questo fatto: la destra gollista, poi neanche tanto gollista, la destra in generale avrebbe applaudito. Secondo me, non è vero, ma parliamone dopo, dopo le darò in proposito dei dati precisi. Quello che ora lei dice è che il film è senza idee. Ma, secondo me, l'idea di un popolo che da 130 anni ha degli ospiti non graditi, che stanno lì e che vuole mandarli via sarà un'idea elementare, ma è sacrosanta. L'idea della libertà si accomuna, come succede sempre, con l'aspirazione ad uscire da una situazione economica inaccettabile.

D. (Bellecca): *Sono d'accordo, però, mentre questa idea è chiara nella faccia dei 4-5 protagonisti, non è chiara nella massa popolare. Il protagonista di questo film, se non erro, dovrebbe essere il popolo di Algeri. Io sono d'accordo con lei quando l'FLN impone la moralizzazione della sua gente. Ma questa azione, a livello popolare e capillare, non è portata avanti nel film. Ci perdiamo nella storia di 4-5 magnifici, stupendi eroi che scappano, mettono le bombe, si fanno uccidere, però sono talmente pochi che alla fine non si giustifica come mai, spariti loro, succede quello che segue.*

R.: Questo, naturalmente, è un altro punto. Va bene, allora parliamo di questo. È un po' antipatico prendere sempre le difese del proprio lavoro, ma se l'abbiamo fatto è perché ci credevamo; quindi, mi sento autorizzato a difenderlo. Io non sono d'accordo con

lei perché, secondo me, il film segue una linea coerente, come l'architetto che in collina segue la forma, l'andazzo della discesa, l'ondulazione del paesaggio. E questa linea coincide con quanto effettivamente è avvenuto. Noi sappiamo che inizialmente ci sono stati i capi storici della rivoluzione, coloro che in una situazione matura storicamente hanno dato l'avvio a una situazione rivoluzionaria. Questi capi storici si sono posti certi obiettivi tra i quali, per primo, l'auto-pulizia e la moralizzazione come riscossa dal grande sonno del colonialismo. Una volta messo in moto il movimento, ne seguiamo l'ingrandirsi, arriviamo fino alla partecipazione popolare indicata da due ragazzini, che invece di andare a sposarsi di fronte alle autorità francesi, si rivolgono alle autorità clandestine dell'FLN e questo deve indicare una specie di allargarsi, di estendersi del seme gettato in questo terreno fertile. A questo punto l'FLN considera che sia matura la preparazione morale e politica per attaccare, per la lotta militare, e cominciano gli attentati. Gli attentati erano fatti così come risulta nel film, effettuati ancora da singoli individui perché non è che la lotta militare sia fin dall'inizio in mano alla massa. Ma si arriva ad un punto in cui l'FLN domina la situazione e in questa situazione nasce la grande speranza che l'ONU metta all'ordine del giorno la questione algerina che sarà accompagnata da uno sciopero generale dell'intera popolazione. E ciò è sottolineato dal capo Ben Midi, che tra l'altro considera come una necessità pericolosissima lo scatenamento dello sciopero generale in quanto il vantaggio degli algerini, di fronte al super-armamento dei francesi, evidentemente era l'anonimato; ora, con una lotta così collettiva e aperta finiva l'anonimato. Però Ben Midi precisa, mi sembra, in maniera chiarissima la cosa e dice: « ... ciò è pericolosissimo; ma abbiamo dovuto farlo perché il terrorismo serve per iniziare la lotta, ma poi tutto il popolo deve partecipare per riconoscere le proprie forze ». E allora ingenuamente l'altro, che rappresentava il proletario non formato, ma che sta formandosi se non altro nella linea del coraggio, ma non molto in altre linee, gli risponde: « Per l'ONU ». E Ben Midi: « Sì, anche per l'ONU ». Cioè, è un fatto secondario. Il primo è quello che un popolo intero prenda coscienza e che successivamente partecipi alla lotta. E vi partecipa prendendo dei colpi durissimi, lo abbiamo visto immagine per immagine. Di qui comincia la repressione che è subita da tutta la popolazione. Noi abbiamo fatto uno sforzo, forse non ci siamo riusciti, per far capire che il dolore degli arresti, dei colpi dati ai militanti, è sentito da tutta la popolazione. Abbiamo messo la donnetta che piange

portando il caffe, abbiamo visto l'uomo che porta in collo il bambino che sente l'altoparlante che dice: « abbiamo arrestato quel tale, abbiamo ucciso il tal'altro, ecc. » e che ha una faccia, a me sembrava, tremenda e indicativa di una situazione che coinvolge tutta la popolazione e non soltanto i quadri dell'FLN. Come è successo realmente, partiamo da pochi e arriviamo a una massa totale e poi piano piano la repressione si stringe e sgretola l'organizzazione fino a ridurla a quattro persone; un fatto questo, che fra l'altro è storicamente vero, perciò noi abbiamo girato le scene della esplosione di Ali La Pointe e dei quattro nel punto dove era la casa che è stata fatta saltare in aria dai francesi. Abbiamo girato lì non solo per fedeltà storica, ma anche perché era l'unico punto nella Casbah dove era possibile ricostruire, con certi materiali, la casa. Effettivamente, dopo la distruzione dell'FLN, si creò nei generali francesi il convincimento che distrutta l'organizzazione si potesse ristabilire il sistema che aveva retto l'Algeria per 130 anni. Il film invece dice, o tenta di dire, che questo non è vero perché una volta messa in moto una situazione giusta, progressiva, adatta ai tempi e storicamente matura, qualsiasi colpo riceva l'organizzazione che è stata l'origine del movimento, l'evoluzione continua e diventa inarrestabile, come succede ai fiumi carsici che si insabbiano, spariscono, ma finiscono tutti per arrivare al mare. Secondo me, questa è l'idea base del film.

D. (Bellecca): *Fino a questo punto, sono d'accordo, però manca un pezzo: quello del famoso OAS, dei 70 morti per giorno, ecc.*

R.: Questo viene dopo...

D. (Bellecca): *Ma allora, anche la fine viene dopo, l'indipendenza viene dopo.*

R.: Certo, allora lei ha visto male il film, mi dispiace. Ha visto male il film perché non c'è affatto l'indipendenza; anzi, le dirò di più che facendo la musica, io sono stato delle ore a cercare un tema che non finisse, per sottolineare, anche nella musica, la irreversibilità del movimento di liberazione. Il film finisce due anni dopo, dopo infiniti lutti, e con l'indipendenza nasceva la nazione algerina. Cioè, il periodo OAS, siccome il film va avanti a tagli, poteva esser messo, ma il film dura 2 ore e 5 minuti e quindi non potevamo mettere tutto, bisognava fare una scelta. A noi è sembrato più tipico — come indicazione di una lotta di liberazione nazionale, quali quelle

che esistono ancora nel mondo e quindi sono moderne e attuali — quel periodo antecedente che non il periodo OAS che è un aspetto più specifico.

D. (RENATO BERTA, allievo straniero di ripresa cinematografica, II anno): *Non le chiedo niente sulla fotografia perché mi sembra più importante continuare il discorso di Bellecca. Come mai nel film si sono visti 13 attentati senza spiegarne profondamente, almeno di uno, il perché? Secondo me era il caso di spiegare come nasce un attentato, perché si mette una bomba in un ristorante, entrare cioè più a fondo nella questione e non farci vedere una serie di sequenze che possono sembrare azioni criminali.*

R.: Quali sono queste sequenze?

D. (BERTA): *Ad esempio, il caso delle bombe nei bar non è abbastanza giustificato.*

R.: Debbo richiamare la sua attenzione sul fatto che nel film il primo attentato indiscriminato — e se lei è in buona fede verso il film deve darmene atto — è quello portato a compimento dal direttore dell'agenzia stampa, che con 4 amici mette una bomba che provoca quello che si vede. L'uccisione a catena dei poliziotti è la guerra, la logica della guerra; e siccome la libertà non gliela regala nessuno, gli algerini capiscono che quella è la via da seguire, quindi, attaccano i militari e mettono la prima bomba indiscriminata. Voglio ricordare qui la discussione che a suo tempo ci fu a questo proposito con alcuni colleghi. Io feci vedere il film a Germi prima del montaggio e c'erano anche altri amici nostri, Age, Scarpelli, ecc. Ebbene, secondo Germi, la bomba messa dai francesi, dai nonni dell'OAS (in quanto non esisteva ancora a quell'epoca), non era necessaria perché bastava lo sgambetto, l'ironia del francese contro l'altro arabo in terra araba per giustificare che un popolo si metta in marcia e si batta, quindi, non c'era bisogno di dargli una ulteriore giustificazione.

D. (BERTA): *Lei è capace di difendere molto bene quello che voleva fare, ma non è capace di difendere il suo film. Sono d'accordo sulle sue buone intenzioni, ma non sulla riuscita del film.*

R.: Ma io sto parlando del film, non di quello che volevo fare. Sto dicendo che secondo me la carica di giustificazione è fin troppo forte, tanto è vero che ad alcuno è sembrato persino inutile far vedere la prima bomba francese.

D. (Berta): *Secondo me, bisognava approfondire molto di più lo scopo di un solo attentato, specificare esattamente il perché e da cosa nasceva e non far vedere i 13 attentati uno dietro l'altro con 15 mila morti che non giustificano niente. Vorrei chiederle: in Algeria come è stato accolto il film?*

R.: In Algeria i film non hanno mai avuto un successo simile, neanche quelli americani, ma questo non vuol dire niente perché il tema è caldo per loro. Gli algerini... ma io credo che lei pensi che gli algerini fossero contro.

D. (Bellecca): *Ma critiche ce ne sono state?*

R.: È evidente che per ogni film ci sono delle critiche. Il film è stato accolto in maniera quasi esagerata, e vorrei che fosse accolto così ovunque.

D. (Bellecca): *Che abbia un successo spettacolare è fuori discussione, però il tema è talmente serio e ci sono dei morti talmente veri che probabilmente andavano giustificati di più. Che poi le intenzioni fossero buone, non si discute, però stando a quel che si vede si può restare perplessi. Prendiamo il caso di Mathieu: Mathieu è un personaggio che non mi interessa, è uno di quelli che meno ce ne sono e meglio è, e lei è d'accordo su questo; ma per un pubblico sprovvisto il Mathieu alla fine può risultare simpatico come personaggio perché scompare il militarista furbo e intelligente che dice: « Signori, di fronte a queste cose, noi dobbiamo sapere entro 24 ore cosa succede ».*

R.: Io le domando una cosa. Il pubblico, nel primo mese dall'uscita del film, agli spettacoli dove c'era più gente, batteva le mani alla fine; ora, io non sono così illuso da credere che battessero le mani per ragioni estetiche, le battevano per un certo calore, secondo me, che nel finale viene dato proprio dalla parte algerina, cioè questa specie di forza, di reversibilità, di esperienza espressa dalla donna che gira, ed è quello che commuove la gente. Alla fine, il pubblico è decisamente per la liberazione del popolo.

D. (Bellecca): *Sì, ma qui ritorna al discorso di come mai in Italia i giornali di destra ne hanno parlato bene.*

R.: Invece, i giornali di destra lo hanno stroncato. Non parliamo del « Secolo d'Italia », il « Giornale d'Italia » ha riportato qualche critica negativa al film.

D. (Bellecca): *Io a Venezia il giorno dopo la presentazione ho comprato i giornali e dal « Messaggero » al « Tempo » non c'era uno che ne dicesse male.*

R.: Sta dicendo una cosa inesatta. Il « Giornale d'Italia » l'ha trattato male proprio per quelle ragioni che preoccupano lei viste dall'altra parte; il « Tempo », anche se a Rondi il film era piaciuto per ragioni formali, estetiche, lo avrebbe trattato meglio se ci fossero state idee differenti.

D. (FIORAVANTI): *Non vorrei disancorare la discussione da posizioni che ormai mi sembrano abbastanza chiarite, ma vorrei che teneste presente, per quanto riguarda l'Algeria, una particolare situazione storica che si era creata in 130 anni. I francesi, in buona fede, e qualcuno magari anche in mala fede, ritenevano veramente di aver francesizzato gli algerini ed erano convinti, anche per l'enorme popolazione algerina che viveva in Francia, di poter considerare l'Algeria un lembo della madrepatria; generazioni di francesi anche illustri erano nate in Algeria, l'attuale classe dirigente algerina si era formata in Francia e, vi ripeto, anche oggi ci sono, soltanto a Parigi, circa 300 mila algerini; questa situazione è indubbio che portasse a visioni piuttosto anomale e sotto un certo aspetto anacronistiche perché in Francia ritenevano di essere in grado di assicurare agli algerini, anche nella situazione di miseria in cui la maggior parte viveva, un benessere che gli algerini da soli non avrebbero potuto ottenere; ritenevano di aver portato dei frammenti di civiltà, di averli avviati sulla strada del progresso, e quindi è naturale che a un certo momento nella stessa rivoluzione algerina vi siano stati degli sbandamenti da ambo le parti e questo mi pare che sotto un certo aspetto sia reso molto bene, però il fondo era quello che era: i francesi non avevano capito che gli algerini non avevano bisogno di pane in più, né di qualche ospedale in più, ma avevano bisogno di sentirsi nella loro terra, algerini, anche senza con questo, come poi è avvenuto, rompere definitivamente con la Francia dato fra l'altro che sono popoli che vivono sullo stesso mare. Per quanto riguarda la mancanza di idee: tutte le grandi rivoluzioni in genere fanno capo a dei « detonatori » che a un certo momento innescano l'esplosivo, e il grande miracolo di questa rivoluzione è che quando i francesi credevano di aver fermato questa valanga che scendeva a valle illudendosi di averla spazzata via, questa, invece, continuava il suo corso; e il film ci dà proprio la sensazione di questo sonno, di questa beatitudine, di questo convincimento che le cose fossero state messe a posto e non si erano avveduti che invece sotto sotto la popolazione algerina aveva finalmente acquistato coscienza e un bel giorno esplode sulle piazze, continuerà la lotta, continueranno i lutti, gli attentati; qualcuno ha fatto appello alla logica degli attentati, ma l'attentato non ha nessuna logica ed è questa purtroppo la logica della guerra, una logica che ci colpisce, ci addolora, che ci fa sanguinare. La logica degli attentati: dove si poteva colpire? Laddove, con ogni probabilità, la massa si divertiva, dove i ragazzi ballavano, ad esempio l'aeroporto era un punto nevralgico nelle comunicazioni, si fa l'attentato laddove si può fare. Ora vorrei che ci fossero degli allievi che ponessero l'accento su come il film è realizzato, cioè su questa forma documentaria che a un certo momento diventa palpitante, diventa storia, diventa arte.*

D. (ANTONIO PELLIZZI, allievo di regia, I anno): *Come lei già accennava*

prima, si può verificare una netta differenza tra la tecnica del documentario e quella dei due film di Pontecorvo Kapò *e* La battaglia di Algeri *in questo senso: in tutte e due queste opere il lavoro si è svolto quasi esclusivamente con persone che in qualche modo erano impegnate direttamente nei fatti di cui si trattava, cioè, io sono quasi convinto che molte delle persone che hanno lavorato nella troupe di* Kapò, *forse mi sbaglio, dovevano avere avuto una qualche esperienza in questo campo e vorrei chiederle di parlarci, se c'è qualcosa di interessante che ci può dire, dei rapporti psicologici che si creano tra un autore, un regista come lei, e una troupe, quando si tratta di sviscerare e di riportare alla luce esperienze talvolta così penose e inquadrature, sequenze penosissime. Io sono un allievo regista, quindi, se dovessi fare un giorno un'opera nella direzione del documentario vivente, non del documentario freddo, cioè con una partecipazione, mi si porrebbero certi problemi, ad esempio, quali fenomeni psicologici si creano, quale livello di comprensione da parte della troupe, degli attori, delle comparse si crea, di quello che sta accadendo, di quello che si sta cercando di riprendere, fino a che punto insomma si arriva a una partecipazione collettiva negli aspetti ideologici, morali e intellettuali che naturalmente dipendono principalmente dal regista, e quindi dall'autore, e fino a che punto esiste un rapporto oppure fino a che punto c'è invece una strumentazione sia delle comparse, forse in massima parte jugoslave, nel film* Kapò *e sia degli algerini che hanno partecipato al secondo film.*

R.: La cosa si è svolta in misura differente nei due casi. Per *Kapò* abbiamo avuto una ragazza che faceva da consigliera e che era passata attraverso tre campi e quindi ci dava tutte le indicazioni e i dettagli; quindi le comparse conoscevano il problema dei campi come lei, come me, attraverso i giornali o i testi storici. Per l'Algeria invece c'erano due o tre persone nella troupe, di cui uno è il protagonista del film, l'altra il coproduttore algerino ex comandante della zona autonoma della Casbah, Kader, il quale naturalmente ci è stato molto utile per gli aspetti tecnici, di clima, ecc. Poi c'erano altri che avevano partecipato alla lotta, ma questo spesso creava un intralcio perché la storia ha una sua esigenza interna, un arco drammatico e invece questi insistevano sempre sull'aspetto che a loro sembrava decisivo, mentre per lo svolgimento del racconto non era essenziale. Invece è stata utile la presenza tra le masse di una società, abbastanza piccola se si pensa che la si può piazzare vicino alla macchina da presa, di gente che riprovava ancora una certa emozione nel rifare certe cose e dava quindi la possibilità di avere con meno sforzo certe tensioni, certe facce che rivelassero uno stato d'animo effettivamente sentito.

D. (Pellizzi): *Una domanda più tecnica per* Kapò*: ieri quando è stato proiettato il film, il prof. Montesanti parlava della protagonista come di un per-*

sonaggio che passa da una innocenza iniziale ad una totale instaurazione in se stessa di una coscienza negativa, quindi, un totale rovesciamento di valori dal bene al male. Io non sono d'accordo con questa interpretazione perché direi che si passa prima dal bene al male ma poi, soprattutto nell'ultimissima parte, sembra che si verifichi un superamento di questa seconda fase non per ritornare al bene, ma, da quello che ho potuto capire e interpretare, ad una nuova e definitiva fase che, dal punto di vista umano, si potrebbe definire scetticismo integrale, profondo, verso la vita; però, d'altro canto, si potrebbe arrivare, dal punto di vista teologico, a una nuova forma di accettazione della vita come sacrificio definitivo, ultimo. Cioè, quando il giovane russo è convinto che la ragazza si sacrificherà, nonostante tutto, a mio giudizio sbaglia perché interpreta il sacrificio della ragazza, che sta per avvenire, in termini sbagliati, cioè come un sacrificio per amore di lei verso di lui e quindi di lei verso i valori umani, invece lei si sacrificherà, non per questo amore per il russo e quindi per la vita, ma per una ulteriore delusione che la emancipa definitivamente, totalmente, anche dagli agganci positivi che lei ha perduto; e in questo senso ho avuto modo di ricollegarlo a uno scritto di cui non ricordo l'autore, uno psicanalista tedesco che è stato un anno e mezzo in un campo e che ha parlato proprio della figura del « kapò » come una figura estremamente legata alla mentalità che si instaurava nei campi di concentramento.

R.: Sono d'accordo con lei. Più che di sacrificio si potrebbe parlare, sempre essendo abbastanza improprii, di suicidio, di svuotamento totale, questa almeno era l'idea.

D. (Pellizzi): *Ma lei attribuisce un valore positivo a questo totale svuotamento? Esiste cioè questa forma di riscatto nel soprannaturale a livello di questo totale scetticismo, oppure no? Ad esempio, in una delle ultime inquadratura, dove si parla in ebraico, che io non conosco, che cosa dice questa ragazza?*

R.: Dovendo rifare il film, a sei anni di distanza, non lo rifarei così, ci sono degli elementi romantici che cercherei di eliminare. Nel momento che lei cita, io volevo raccontare della ragazza che prima di morire in divisa delle S.S. viene colta da una specie di legittimo terrore di qualche cosa che lei sente sta per succedere e che la trova in una situazione gravissima; e c'è anche un certo tentativo di riattaccarsi al suo popolo in un attimo che porta tante decisioni nuove: l'attimo immediatamente prima della morte. Cioè, è una cosa molto più personale, tra lei e il suo Dio.

D. (Pellizzi): *Quindi, la situazione finale del film è una situazione di amarezza, di scetticismo, di condanna.*

R.: Quando ho detto poco fa che non avrei messo gli elementi romantici nel film, intendevo questo: il film a un certo momento co-

mincia a seguire degli schemi e diventa una storia abbastanza a « cliché », mentre fino ad allora era stata mantenuta il più aderente possibile alla realtà; dovessi rifarlo ora, la prima idea che mi viene è quella di ridurre al minimo la storia d'amore, ridurla ad occhiate, ad espressioni, a due parole dette di sfuggita, ma infinitamente meno raccontata perché così com'è non corrisponde alla realtà dei fatti, come non vi corrisponde il riscatto totale che a un certo momento sembra venir fuori anche se corretto da questo svuotamento, da questo senso di disperazione, di scetticismo e dal suicidio. In queste nuove dimensioni, come finale drammatico, potevamo far arrivare, ad esempio, le truppe liberatrici e raccontare la solitudine terrificante, disperante, di lei tra la gioia degli altri.

D. (Renato Tomasino, allievo di regia, I anno): *Quando ho visto* Kapò *in una sala normale di un centro cittadino, mi sono accorto che le reazioni del pubblico benpensante, della media borghesia, erano quelle di un certo disturbo per l'eccessiva violenza di alcune scene del film e lo stesso si verificava per* La bttaglia di Algeri *che ho visto diverse volte; anzi, devo dire, che si sentivano certe frasi, alcune reazioni molto simili a quelle dei personaggi francesi del film; si arrivava addirittura alle stesse esclamazioni, però, di fronte alle sequenze della tortura, il pubblico ammutoliva: probabilmente, nessuno aveva mai detto a questo pubblico che anche i francesi praticavano la tortura. La violenza fisica mi sembra un aspetto essenziale nei suoi film e io vorrei sapere da lei se intende continuare a condurre un discorso particolare sull'esistenza nei nostri giorni della tortura come mezzo di repressione e come mezzo di distruzione della dignità umana. Poiché mi è parso di notare una evoluzione delle soluzioni stilistiche da* Kapò *alla* Battaglia di Algeri *in queste scene di violenza (ad esempio nella* Battaglia di Algeri *è sparito il parlato durante le sequenze della tortura), vorrei sapere quindi se c'è una ragione di questa evoluzione stilistica nel descrivere la tortura e quali sono i contenuti ideologici.*

R.: Quando lei parla di evoluzione stilistica, sono abbastanza d'accordo; c'è un cambiamento a sei anni di distanza, però meno evidente secondo me nelle scene della tortura che non in tutto il resto del film. Lo è piuttosto nell'eliminazione di molti elementi romantici che c'erano in *Kapò* e in un tentativo di stare ancora più aggrappato alla realtà scartando la soluzione di maniera e di « cliché ».

D. (Tomasino): *Mi riferisco soprattutto all'assenza del parlato.*

R.: Sì, chedo che la ragione sia questa: il blocco di scene che segue le parole di Mathieu mi pare una cosa che debba essere sottolineata in tutta la sua gravità umana e che riceva quindi più peso da una musica di pietà che non da rumori realistici come gridi, ecc.

Cioè, essendo la tortura un elemento di base nella lotta ed essendo il punto più basso di arrivo di una certa deteriorazione umana, mi sembrava che questa musica di carattere quasi religioso sottolineasse più autorevolmente questo aspetto. Insomma, nella *Battaglia di Algeri* è accentuato tutto questo sforzo enorme verso la realtà, persino nella fotografia. La fotografia di *Kapò* era una fotografia ottenuta più in laboratorio che in ripresa. Forse vi può interessare quello che è successo in *Kapò*: noi avevamo un operatore jugoslavo al quale cercavamo di far fare una fotografia la più vicina possibile all'attualità, però lui molto spesso non aveva il coraggio di fare a meno di certi piccoli tocchi, detestabili per me in un tipo di film come quello, di controluce, di abbellimento, di « leccatura » della fotografia; quindi, già vedendo i « giornalieri » io cercavo di sforzarlo nella direzione che mi sembrava giusta per quel film, e poi, visto tutto il film montato, ero tutt'altro che soddisfatto e cominciai allora con il buon Berzini, che forse voi conoscete perché è un tecnico bravissimo dell'Istituto Luce, a tentare varie vie, ad esempio dei gamma di sviluppo differente, poi siamo arrivati a controtipare dal positivo persino fino a tre volte certe scene per dare una certa granulosità. L'esperienza di quella fotografia è servita anche per *La battaglia di Algeri* cioè, si è fatta una fotografia che già prevedeva una manipolazione in laboratorio perché questa manipolazione ha il difetto che volendo arrivare a un controtipo da positivo si rischia spesso di avere dei contrasti troppo forti, quindi, è stato calcolato già in ripresa questo difetto e si è cercato di fare una fotografia molto morbida e tenerne conto anche nello sviluppo salvo poi in certi momenti a forzare la mano. Quindi, come vede, da *Kapò* a *La battaglia di Algeri* ci sono dei cambiamenti in questa direzione ma che sono sempre in una maggior aderenza alla realtà. Lei mi ha chiesto cosa conto oggi di fare: avevo in mente una storia di tutt'altro genere di quelle fatte finora ma, come succede sempre, piaciuta in un primo tempo a Solinas, adesso ha cominciato a criticarla, quindi ora sono in crisi, esitante, e non saprei nemmeno più raccontarla perché non so se è giusta l'impostazione che vorrei dare io o quella dello sceneggiatore. Comunque, è la storia di un uomo, delle sue esperienze, non è collegata a fatti storici, è un film molto differente da quelli che ho fatto finora.

D. (ENNIO MARZOCCHINI, allievo di ripresa cinematografica, I anno): *Io ho creduto di vedere in* Kapò *nel personaggio della traduttrice una figura sim-*

bolica, non reale, che rappresenta la coscienza di lei nel suo itinerario, attraverso le varie fasi, verso il suicidio. Vorrei sapere ancora se c'è una relazione fra questo personaggio della traduttrice e il capo della rivolta Alì La Pointe di La battaglia di Algeri *che rappresenta, secondo me, l'aspetto ideologico, la mente, praticamente.*

R.: Il personaggio della traduttrice in *Kapò* forse ha qualcosa di emblematico, ma non credo nel senso che lei dice; nelle nostre intenzioni doveva essere un personaggio piccolo-borghese pieno di buona volontà che viene frantumato dalla situazione. Non abbiamo assolutamente voluto farne la coscienza della ragazzina, ma piuttosto un personaggio reale con delle buone intenzioni e con certe idee che quando non ce la fa più crolla.

D. (Marzocchini): *Che relazione c'è con il personaggio della* Battaglia di Algeri*?*

R.: Mi ci fa pensare lei per la prima volta. Mi pare nessuna perché Ben Midi è un capo ideologicamente ferrato e con tutte le carte per arrivare decisamente fino in fondo. Così come prova la sua esecuzione.

D. (Paolo Breccia, allievo di regia, I anno): *Vorrei fare una premessa: io amo molto i suoi film soprattutto per un motivo particolare: credo che sia il tipo di film che la nostra generazione si può aspettare da una persona della sua generazione e questo crea un dialogo che oggi è sempre più raro perché molta gente della sua generazione fa i film che dovremmo fare noi. Detto questo, le chiedo perché fra i suoi film intercorre un intervallo di 6 anni. Ora, fra le varie cose che si possono dire sul cinema mi pare che una delle meno opinabili, forse, sia che il cinema ha questa vocazione di stare addosso alla realtà, di costruirsi stando addosso alla realtà senza cessare di essere cinema, cosa che invece non accade in altre arti come ad esempio avviene per la letteratura per cui stare addosso alla realtà diventa giornalismo. Credo che questa vocazione del cinema applicata alla grandezza del neorealismo, costituisca sempre un interesse, secondo me, comunque si voglia giudicarne l'opera, della ricerca di Godard. Ora vorrei sapere la storia di questo intervallo di 6 anni che intercorre tra un suo film e l'altro, se è dipeso da motivi esclusivamente soggettivi oppure da motivi oggettivi, il che può essere interessante lo stesso per conoscere un po' i misteri del fare il cinema, cioè le difficoltà di realizzare le storie che si hanno in mente, ecc. O se viceversa dipende proprio, ammesso che lei concordi con questa mia interpretazione, dal fatto che lei preferisce costruire un film come ad esempio si costruisce un romanzo; è il caso anche di De Seta il quale per fare un film ha impiegato 4 anni. Io non sono favorevole a questo, nel senso che mi sembra molto più peculiare il cinema con le sue caratteristiche precise che lo rendono diverso dal costruire romanzi o altre opere d'arte.*

R.: Non so se la mia risposta può essere interessante per voi perché è un fatto che riguarda più me che una situazione generale. Purtroppo, io sono molto indeciso soprattutto sulla scelta del soggetto, poi quando uno gira è preso dall'ingranaggio e va avanti come un treno; scegliere una storia è una cosa terribile: uno comincia a scegliere l'idea, comincia poi a scriverla o a buttarla giù, poi entra in contatto con uno sceneggiatore, si modifica, passa quindi del tempo, poi si rilegge e non piace più. Almeno a me succede questo. Siccome fino a due o tre anni fa io ero solo, vivevo con tre lire e non me ne importava, allora rifiutavo tutte le proposte di film. Dopo *Kapò* mi è andata bene perché mi hanno offerto moltissimi film tanto da staccare il telefono per quanto seccano, poi meno, ancora meno, alla fine uno li deve andare a cercare, vedrete che succede così. Lo stesso avviene ora, offerte di film di ogni nazionalità. Il problema però è quello di avere una storia in cui uno crede e, siccome io ho questo difetto, la risposta non ha un grande interesse. Io sono d'accordo con lei: sarebbe molto bello riuscire a fare un film all'anno, però non ci riesco. Adesso mi son detto: bisogna fare un film ogni anno e mezzo, per ragioni mie, e cercherò di farlo, però mi sento impiccato. Io ho fatto questi due film, anzi, tre e mezzo, ho fatto la storia di uno sciopero in una fabbrica che non è uscito in Italia perché era un film a episodi sulle donne e per ragioni indipendenti assolutamente dalla produzione non è uscito; era fatto dai francesi, dai brasiliani, italiani e russi e l'episodio russo costituiva la parte principale e non essendo soddisfacente per il produttore russo, hanno messo nel cassetto tutto il film. Io avevo fatto un episodio che era la storia di una donna del popolo, normale, alla quale la mattina il marito diceva: « Guarda che occupano la fabbrica, tu non fare l'idiota, stai a casa che hai un bambino ». Però, spinta dal fatto emotivo, lei entrava nell'ingranaggio, cioè entrava nella fabbrica con le altre. Questo episodio e gli altri film che ho fatto dopo mi piacevano più di tutti gli altri che mi sono stati proposti, ma io non ho mai sentito di avere una storia tra le mani che mi piacesse proprio da morire. Credevo di averla trovata con questa di cui sto discutendo con Solinas, ma già da qualche settimana mi pare molto meno interessante.

D. (Giuseppe Bruno Bossio, allievo di direzione di produzione, I anno): *Io desidero sapere qualcosa dell'aspetto organizzativo di un film di questo genere, come nasce e quale è stata l'origine, il primo zampillo, è stato lei che l'ha pensato, lo voleva e ha cercato le forme per realizzarlo, oppure è stata la cora-*

lità del popolo algerino impersonata nel coproduttore che voleva questo film ed ha pensato a lei per la regia.

R.: Tra i tanti film che avevamo preparato, scritto, e che poi non si sono più fatti, ce n'era uno che si chiamava « Parà »; questo film era la storia di personaggi tipici di una certa gioventù attuale con un aspetto ben levigato, gradevole, simpatico anche, ma completamente vuoto, con il mito dell'efficienza e nient'altro. Noi volevamo far passare questo personaggio attraverso tre situazioni estremamente calde e dolorose per i popoli che questa storia riguardava cioè l'Indocina, l'Algeria, e dovevamo finire forse nel Katanga o nel Congo. Poi, piano piano, scrivendola come succede sempre, si è cambiata la storia e si è fatto il personaggio di un ex « parà » che arrivava laggiù nel periodo OAS mandato da un giornale tipo « Jour de France » con il direttore che gli diceva: « Tu non sei un fesso come gli altri, che vengono lì a fare la fotografia quando c'è già il morto per terra. Io voglio che tu mi porti da laggiù una fotografia veramente da prima pagina, da 300 mila copie in più, in cui si vede l'algerino che è ammazzato da quello dell'OAS che gli sta sparando ». Faccio una parentesi per dire che è stato provato che uno dell'« United Express » ha chiesto di aspettare prima di sparare per poter inquadrare meglio la fotografia. Quindi, pur avendo saputo dopo questo fatto, la nostra idea era abbastanza verosimile, e come contrappunto c'era il dolore di un popolo che lotta per liberarsi. Questo film non è andato in porto per le solite ragioni: doveva farlo Newman il quale ci ha detto: « fra due anni ». Allora ho scelto Warren Beatty il quale accettò anche. Ma io credo che il produttore non abbia avuto la voglia di mettersi in grane con i francesi e sarebbe stato disposto a mettercisi solo se c'era Newman perché il film diventava talmente un affare che ne sarebbe valsa la pena. Invece, si vede che con Beatty non gli conveniva più e mi ha fatto aspettare un anno e mezzo. Nel frattempo, io ero stato in Algeria, proprio nel periodo finale OAS e Liberazione, ed avevo avuto dei contatti. Quando questi algerini son venuti in Italia con l'idea di fare un film sulla loro rivoluzione, cercavano prima di tutto un coproduttore che fosse disposto a finanziare per metà o più di metà il film e poi avevano una rosa di 3 registi: Visconti, Rosi ed io. Rosi stava girando *Il momento della verità*, con Visconti hanno discusso un po' e poi non si son messi d'accordo, allora io ho detto che avrei fatto il film se mi lasciavano fare « Parà », ma loro si sono rifiutati perché li interessava di meno, hanno continuato ad insistere

ed io ho accettato a condizione di lasciarmi libero di fare quello che volevo. E così è nato il film. È nato però con mezzi abbastanza piccoli perché noi avevamo portato laggiù una troupe limitatissima e il primo mese giravamo con gente che non aveva mai visto una macchina da presa. Alla fine delle riprese, che son durate 4 mesi e 10 giorni per queste ragioni, il film è andato.

D. (MARIO TRIVELLA, allievo di recitazione, I anno): *Vorrei sapere se Alì La Pointe è un attore.*

R.: No. Solo il colonnello francese è un attore di teatro.

D. (TRIVELLA): *Ha trovato delle difficoltà con questa gente scelta naturalmente tra il popolo?*

R.: Certamente. Infatti, abbiamo impiegato 4 mesi e 10 giorni invece dei 3 mesi previsti.

D. (ORAZIO STRACUZZI, allievo di recitazione, I anno): *Vorrei conoscere le difficoltà incontrate per la recitazione degli attori, i problemi che si sono presentati e i metodi da lei usati.*

R.: Per un tipo di film come questo il problema della recitazione è meno grave di quanto sembri perché il tipo stesso di racconto a grandi tagli, chiede meno all'espressione e alla recitazione, quindi conta molto un certo tipo di faccia e noi ci siamo orientati in questa direzione: cercare la faccia che ci sembrava giusta senza neanche fare il provino e con qualcuno è stato drammatico perché era terrorizzato dalla macchina da presa, per esempio Alì La Pointe che salta in aria alla fine non è che reciti, mette a disposizione questi occhi straordinari e una certa drammaticità istintiva e tensioni naturali della sua faccia che vanno bene per questo ruolo. Naturalmente, se doveva fare un ruolo più complesso e psicologicamente più sfumato, il problema cambiava. Molto spesso, non so se il metodo è condiviso dai vostri insegnanti, in questo caso di recitazione più elementare, si arriva a costruire l'espressione con gesti meccanici. Per esempio, si fa fare una prova all'attore; faccio un esempio astratto: si sa che guardare per terra un decimo di secondo e poi portare di nuovo lo sguardo a livello dà la sensazione di un dubbio o di un pensiero che passa per la testa e allora si fa fare al neo attore questo movimento indicandogli con un segno per terra il punto dove deve guardare fino a che non lo ripete meccanicamente, cioè si costruisce la

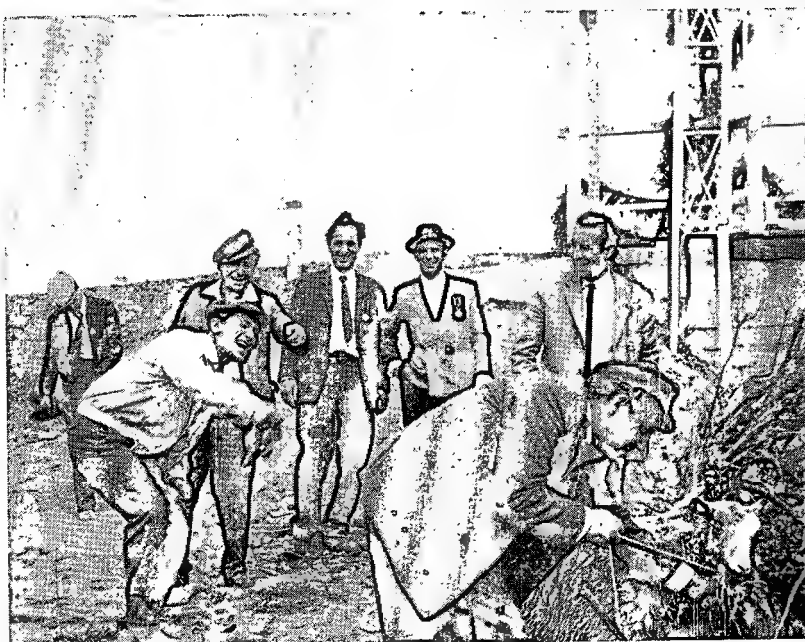
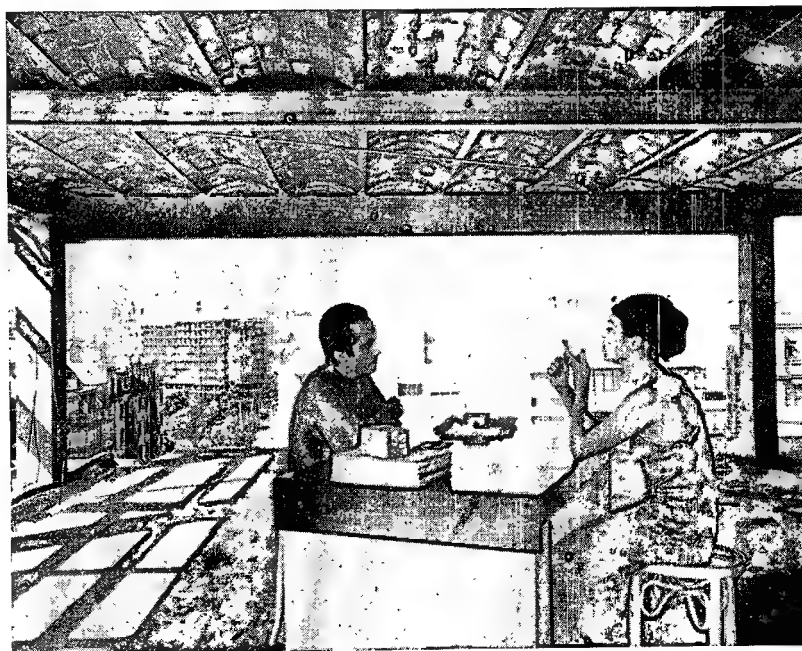
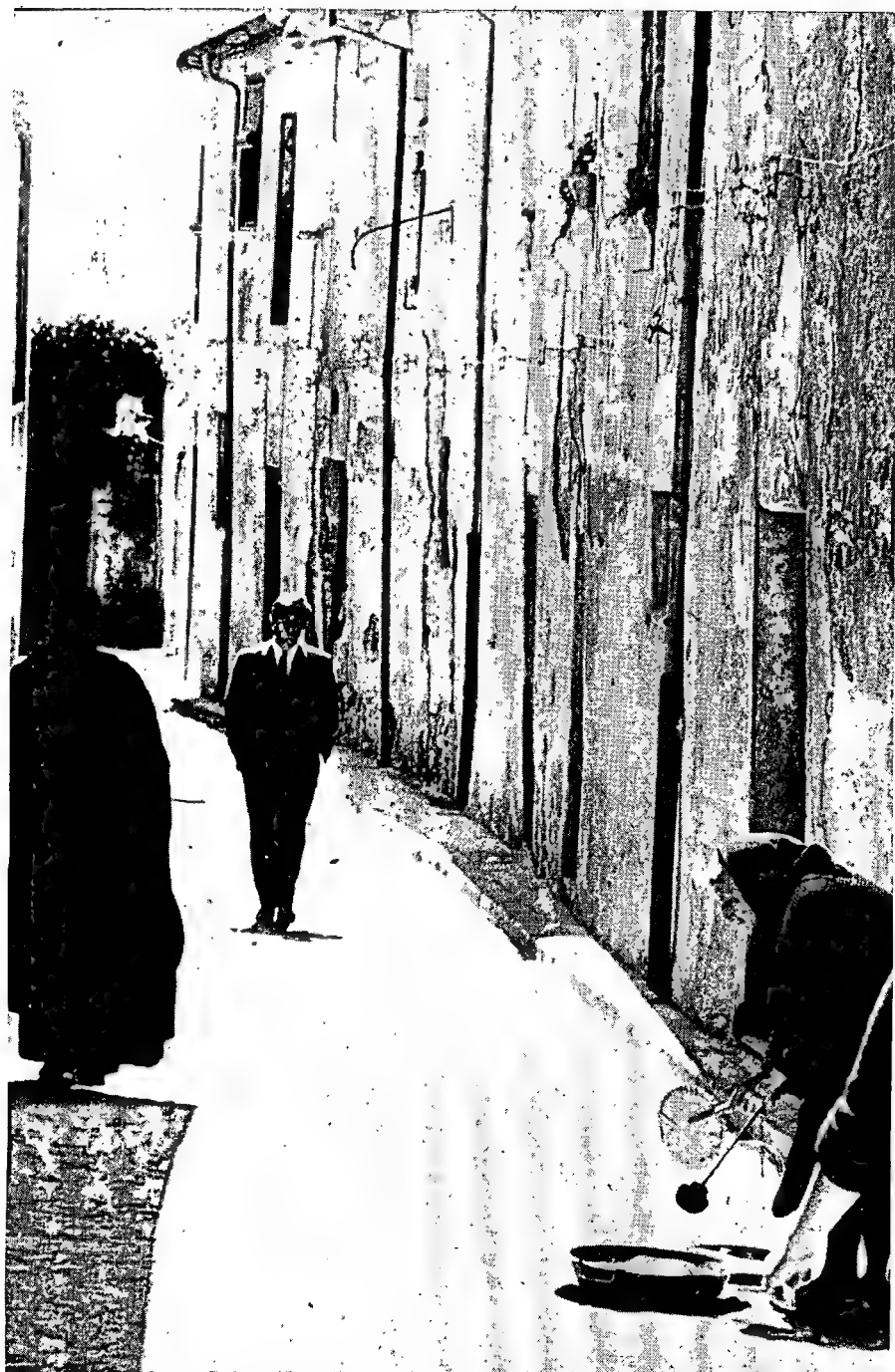
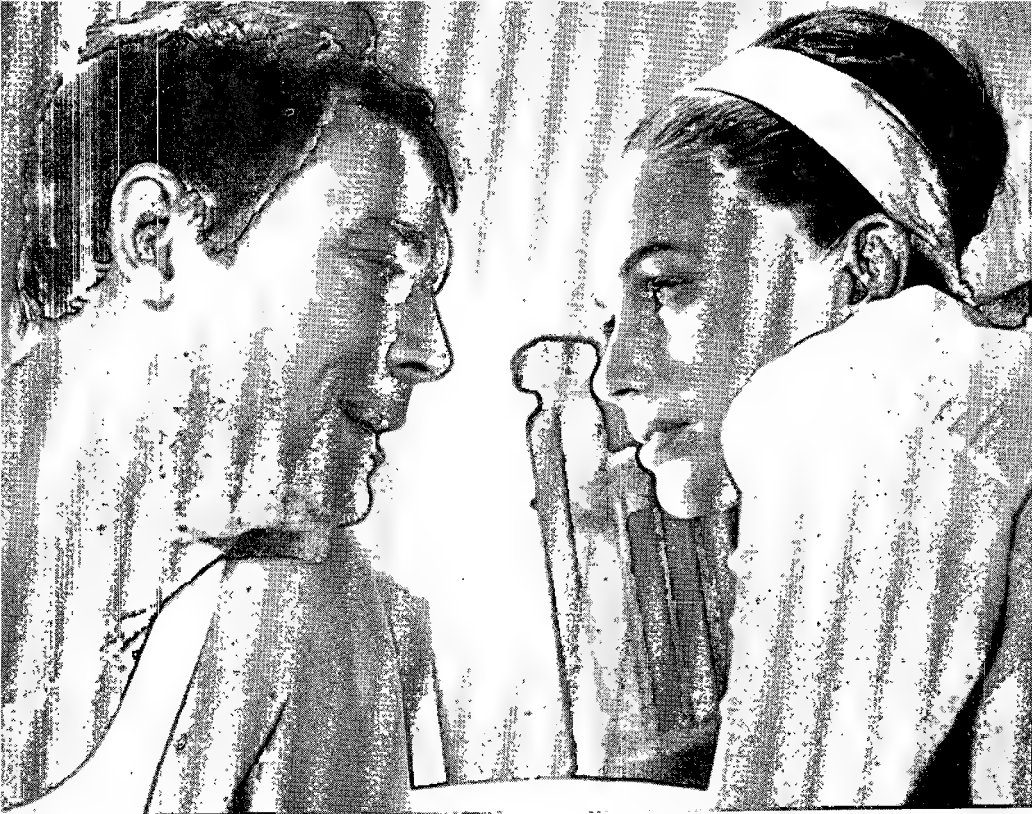
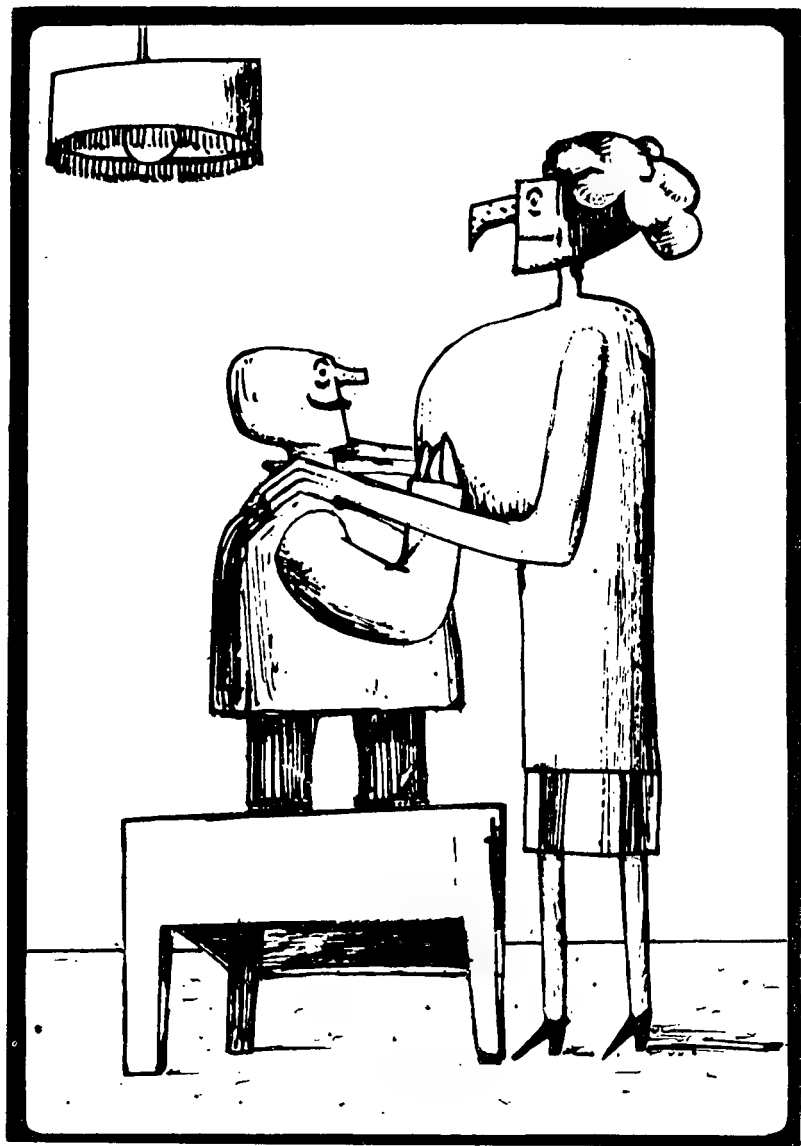
recitazione pezzo per pezzo. È un pessimo metodo al quale si ricorre quando non si riesce ad ottenere dei risultati con il metodo giusto.

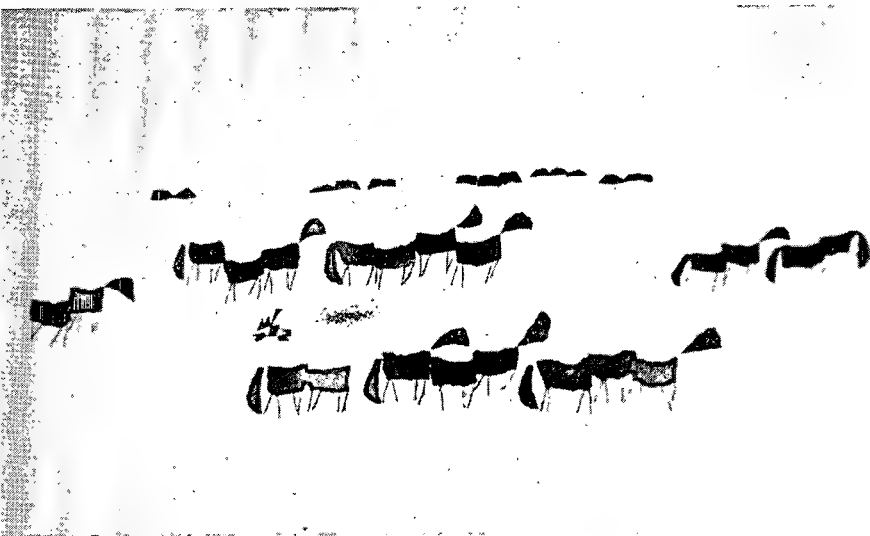
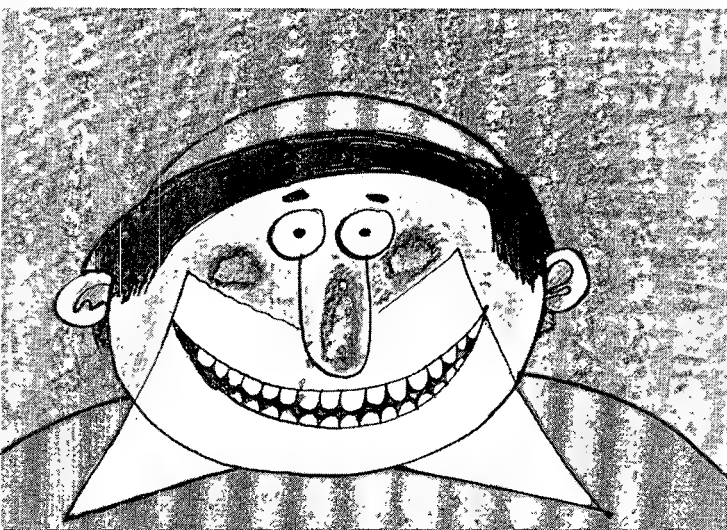
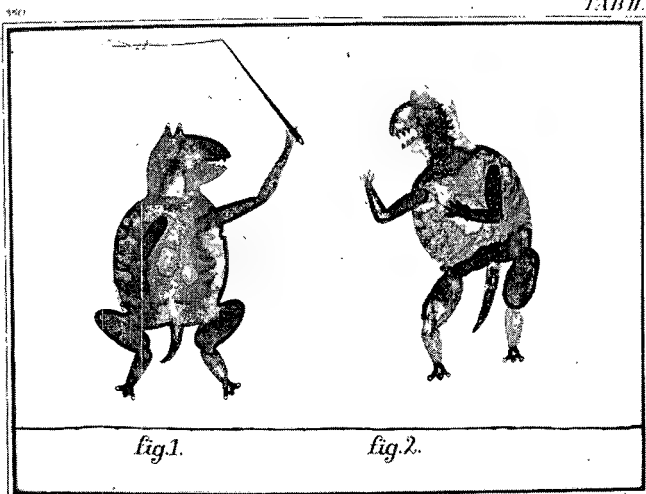
D. (STRACUZZI): *Vorrei sapere se lei ha seguito fedelmente la sceneggiatura, oppure se, andati sul posto, avete trovato delle difficoltà tali da modificarla.*

R.: Non succede mai, soprattutto con questo tipo di film, di seguire la sceneggiatura. Una volta sul posto può darsi che si veda una faccia straordinaria e allora invece di dare un'emozione attraverso una scena corale di urli di donne, come si era pensato, la si dà con un primo piano commosso di una persona. Oppure, arrivati sul posto, si vede una piazza molto bella e una scena che si pensava di diluire in un'altra maniera la si concentra con un effetto più sintetico che sfrutta tutte le forze del paesaggio (1).

(1) *Questo colloquio ha avuto luogo in un'aula del Centro Sperimentale di Cinematografia sotto la direzione del dott. Leonardo Fioravanti. Abbiamo trascritto integralmente, salvo gli inevitabili adattamenti di forma, dalla registrazione su nastro. Ha curato il testo Lodoletta Lupo.*

I festival dell'estate: Pesaro

Un'inquadratura di *A opiniao publica* (t.l.: L'opinione pubblica) di Arnaldo Jabôr (Brasile), vincitore « ex-aequo » del referendum fra i critici presenti a Pesaro.

(*In alto, a sin.*): Da *De Minder gelukkige terugkeer van Joszef Katüs naar het Land van Rembrandt* (t.l.: Il ritorno non troppo felice di Joszef Katüs al paese di Rembrandt) dell'olandese Wim Verstappen (*Rudolf Lucieer, Etha Coster*). - (*Sopra*): Da *Chudi i inni* (t.l.: Il magro e gli altri) del polacco Henryk Kluba.

(*Sopra, a sin.*): Da *Trio* dell'italiano Gianfranco Mingozzi. (*Mariella Zanetti*). - (*A fianco*): Da *Spring Night, Summer Night* dell'americano J.L. Anderson. (*Lorve Hall, Mary Johnson*). - (*Sopra*): Da *Dante no es únicamente severo* degli spagnoli Joaquin Jordá e Jacinto Grewe. (*Enrique Irazoqui, Serena Vergano*).

Da *Nueve cartas a Berta* dello spagnolo Basilio M. Patino.

(*Sopra*): Da *Il giardino delle delizie* dell'italiano Silvano Agosti, vincitore del referendum indetto fra il pubblico. (*Maurice Ronet, Evelyn Stewart*). - (*Sotto*): Da *Ljubavni slučaj* dello jugoslavo Dušan Makavejev. (*Dr. Živojin Alekšić*).

Annecy

Da *Theatre de Monsieur et Madame Kabal*, disegno animato per adulti di Walerian Borowczyk (Francia).

Da *Czar Kolek* del polacco Kasimierz Urbanski.

Da *O nicem* (t.l.: Niente) del cecoslovacco Pavel Hobl.

Da *Et Coetera* del cecoslovacco Jan Svankmajer.

Berlino

Da *Le départ* del polacco Jerzy Skolimowsky, di produzione belga, « Orso d'oro » al Festival di Berlino. (*Lucien Charbonnier, Jean-Pierre Léaud*).

(*A fianco*): Da *Historien om Barbara* (t.l.: Storia di Barbara) del danese Palle Kjaerulff - Schmidt. (*Yvonne Ingdal*).

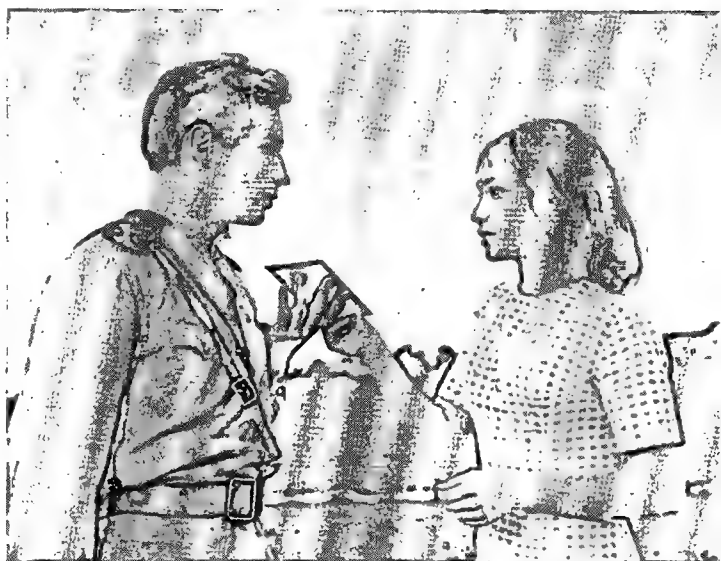
(*Sopra*): Da *San* (t.l.: Il sogno) dello jugoslavo Puriša Diordiević.

(*Sopra*): Da *Het Gangstermeisje* dell'olandese Franz Weisz. (*Paolo Graziosi, Asta Weyne*). - (*A fianco*): Da *Här har du ditt liv* dello svedese Jan Troell. (*Eddie Axberg, Signe Stade*).

(*Sopra*): Da *La collectionneuse* del francese Eric Rohmer. (*Sotto*): Da *Budienje pacova* (t.l.: Il risveglio dei topi) dello jugoslavo Živojin Pavlović.

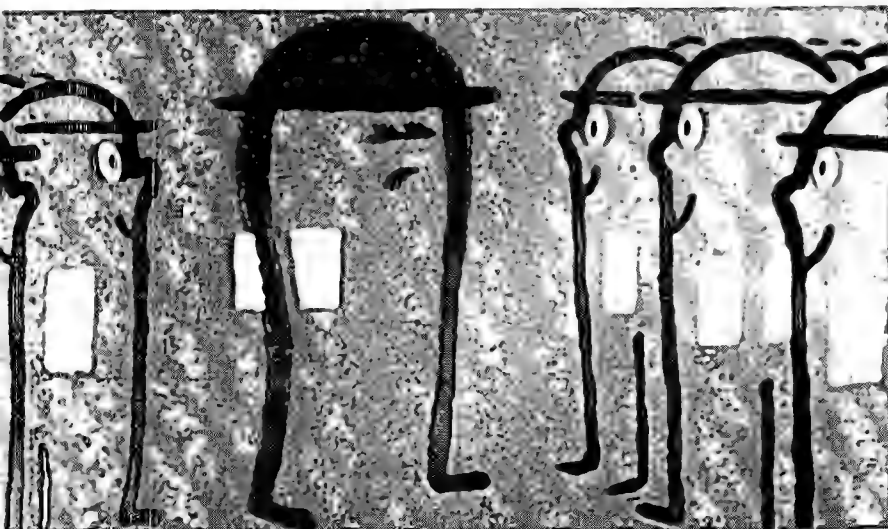
Mosca

Da *Žurnalist* (t.l.: Il giornalista) del sovietico Sergej Gerasimov, Gran Premio (« ex-aequo ») al Festival di Mosca. (*Galina Polskik, Jurij Vasil'ev*).

(*In alto, a sin.*): Da *Apa* (Il padre) dell'ungherese István Szabó, Gran Premio (« ex-aequo ») a Mosca. - (*In alto a destra*): Da *Un homme de trop* (Il 13º uomo) del francese Costa-Gavras. - (*Sopra*): Da *Le voleur* (Il ladro di Parigi) del francese Louis Malle. (*J.-P. Belmondo*). - (*A destra, sopra*): Da *A Man for All Seasons* (Un uomo per tutte le stagioni) di Fred Zinnemann. (*Paul Scofield* - foto Copyright Columbia). - (*A destra*): Da *Zosja* del sovietico Mikhajl Bogin. (*Zygmunt Cyntel, Pola Raksa*).

(*In alto, a sin.*): Da *L'occhio selvaggio* di Paolo Cavara. (*Gabriele Tinti*). - (*In alto, a d.*): Da *Nguyen Van Trôi* dei nord-vietnamiti di Bui Dinh Hae e Ly Thai Bao. - (*Al centro, a d.*): Da *Romance pro kridlovku* (t.l.: Romanza per cornetta) del ceco Otakar Vávra. (*Janusz Strachocki, Jaromír Henzlík*). - (*Sopra*): Da *Westerplatte* del polacco Stanislaw Rózewicz. - (*A fianco*): Da *Un Dorado de Pancho Villa* del messicano Emilio Fernandez. (*E. Fernandez*).

Cracovia

(*Sopra*): Da *Rosalie* di Walerian Borowczyk, da un racconto di Maupassant. (*Ligia Borowczyk*). - (*Sotto*): Da *Napalm*, documentario statunitense di Don Lerner.

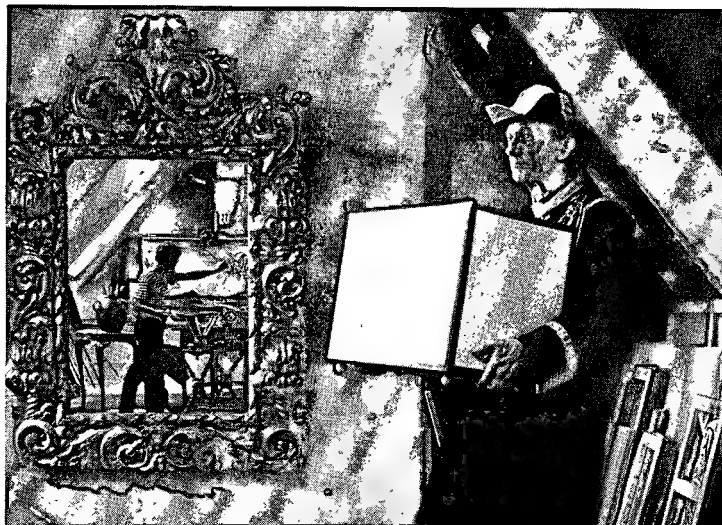
Da *Daci pješaci* dello jugoslavo Vefik Hadžismazović.

Da *Same But Different* dell'inglese Derek Phillips.

Da *Cančari* dello jugoslavo Midhat Mutapčić.

Locarno

Da *Ninja Bugeicho* (t.l.: Il ribelle immortale) del giapponese Nagisa Oshima.

Da *Szyfry* (t.l.: Il codice) del polacco Wojciech J. Has. (*Zbigniew Cybulki*).

Da *Panna Zázračnica* (t.l.: La vergine miracolosa) del cecoslovacco Štefan Uher.

Pola

Da *Jutro* di Puriša Diordievič. (*Neda Arverič*).

Da *Breza* di Ante Babaja.

Da *Protest* di Fedil Hadžić. (*Bekim Fehmiu*).

I festival dell'estate

I

Pesaro: un'annata di transizione

Non mettiamo in dubbio la serietà di concezione della « Mostra internazionale del nuovo cinema » di Pesaro. Nel clima di leggerezza a volte preoccupante in cui, da qualche tempo, vanno proliferando in Italia festival e rassegne di cinema, la Mostra di Pesaro certamente si distingue per i suoi intendimenti rigorosamente culturali, del tutto alieni da sollecitazioni d'altra natura. A parte il prestigio e l'indiscutibile funzione da tempo acquisiti dalla massima manifestazione italiana di tal genere, quella di Venezia, la formula pesarese ebbe un precedente soltanto nella Mostra di Porretta Terme; la quale tuttavia si è trovata, e si trova, ad operare fra difficoltà di ogni genere, specialmente finanziarie (non riesce, tra l'altro, a mantenere la periodicità annuale), che non preoccupano invece l'organizzazione della Mostra di Pesaro, invidiabile ed eccezionale per disponibilità di mezzi e di appoggi esterni. Ma proprio perché apprezziamo la sua impostazione e le sue possibilità e proprio perché nelle due prime edizioni essa (nonostante una certa tendenza a strafare comprimendo in otto giornate le proiezioni di una quarantina di lungometraggi e di una ventina di documentari, oltre i vari convegni ed incontri) assolse degnamente il suo compito e le sue funzioni riuscendo ad essere veramente « una sorta di verifica annuale del *fatto* e del *da farsi* » nell'ambito di un cinema giovane e di giovani in fase di evoluzione o di ricerca, ci sentiamo in dovere, nei confronti della Mostra di Pesaro 1967, di rilevarne le insufficienze ed un senso di diffusa stanchezza.

Il primo rilievo da muovere riguarda, naturalmente, la scelta dei film, specialmente quelli « in concorso », che sono risultati di una rappresentatività tutt'altro che rilevante. Dello stesso valore intrinseco delle opere ammesse in competizione (o almeno della maggioranza di esse) si è rivelato cosciente lo stesso Direttore della Mostra, Lino Micciché, il quale però ha tenuto a sottolineare il loro valore comunque indicativo in quanto rispecchierebbero il livello attuale, nei vari paesi del mondo, della produzione affidata a nuove leve di registi. E su questo punto non possiamo trovarci d'accordo, anzitutto perché la situazione deficitaria che Pesaro avrebbe rappresentato non è affatto reale. Diremmo piuttosto che è vero il contrario, solo se si consideri che proprio nel giro degli ultimi dodici mesi gli altri festival cinematografici, benché non fossero tenuti a indirizzare le loro scelte verso il cinema giovane, hanno inserito nei

loro programmi non poche opere di registi esordienti, spesso risultate valide o significative. La sezione « informativa » della Mostra di Venezia 1966 era costituita quasi esclusivamente di « opere prime » che in alcuni casi, come quello del belga *Het Afscheid* (t.l.: Gli addii) di Roland Verhavert, sono apparse di notevole valore, mentre anche più rilevanti sono stati, tra i film in concorso alla stessa Mostra, gli esordi del tedesco Kluge e del sovietico Mikhalkov-Končalovskij. Uno dei risultati più convincenti del Festival di Cannes di quest'anno si è avuto proprio dall'« opera prima » *Tizezer nap* (t.l.: Diecimila soli) dell'ungherese Ferenc Kósa. Il Festival di Berlino, poi, è stato decisamente impostato su un cinema giovanile, e ha rivelato le personalità di almeno tre esordienti: lo svedese Jan Troell, il francese Serge Roullet e l'inglese Anthony Harvey. Infine, al recente Festival di Mosca ha spiccato un'altra « opera prima »: *Otklonenie* (t.l.: La deviazione) dei bulgari Gricha Ostrovski e Todor Stojanov.

Controbattere che è legittimo, da parte dei registi che hanno la possibilità di partecipare a festival più rinomati, optare per essi piuttosto che per la Mostra di Pesaro, non comporta la giustificazione delle scelte di quest'ultima, indirizzate « per forza maggiore » sugli scarti e i rimasugli, come purtroppo è avvenuto. Conveniamo che non è facile per una rassegna di recente istituzione imporre un prestigio tale da far convogliare su di essa, piuttosto che altrove, gli interessi di autori e produttori del « nuovo cinema ». Ma allora la soluzione non può essere che una sola. S'indirizzino, i selezionatori della Mostra, non soltanto verso le opere « inedite » — che in realtà spesso non sono tali, in quanto almeno la metà dei film in concorso a Pesaro era apparsa qualche settimana prima alla « Semaine internationale de la critique » di Cannes o al « Festival du jeune cinéma » di Hyères — ma anche verso le migliori « opere prime » segnalatesi ai festival degli ultimi dodici mesi. In tal modo si potrebbe veramente fare il punto, di anno in anno, della situazione e degli apporti del « nuovo cinema » nel mondo senza falsarne le prospettive sulla base di quattordici film approdati forse a caso alla Mostra di Pesaro e dai quali possiamo tutt'al più rilevare quanto trascurabili siano gli indirizzi di alcuni giovani registi messicani o tedeschi, mentre non ci è dato di conoscere che cosa stia accadendo presso cinematografie ben più importanti e più ricche di fermenti quali l'inglese e la sovietica. Oltre tutto, il criterio adottato dai selezionatori nell'ammettere in concorso taluni film a scapito di altri più meritevoli relegati nella « sezione informativa », ci risulta alquanto sibillino. Chi ci potrà mai spiegare, per esempio, l'inclusione in concorso dell'insignificante prodotto messicano di Arturo Ripstein *Tiempo de morir,* realizzato nell'ormai lontano 1965 e già apparso al Festival di Locarno dell'anno scorso, mentre film più recenti e di ben altro impegno, valore e significato, quali *Nueve cartas a Berta* di Basilio M. Patino (Spagna) e il già menzionato *Tizezer nap* (Ungheria), sono stati destinati all'« informativa »?

Almeno un altro rilievo dobbiamo poi muovere alla III Mostra di Pesaro. Ammesso e non concesso che il cinema più giovane del 1966-67, il cinema meno condizionato dai sistemi produttivi correnti, si trovi al basso livello qualitativo indicato quest'anno dalla Mostra, non era il caso di stipare in otto giornate quattordici film in concorso e una ventina di film fuori concorso, più quindici ore dedicate al « New York Beatnik Group » e alcune mattinate riservate ai

convegni di studio. La compressione dei porgrammi, poco confortata da elementi stimolanti, ha finito col creare fra gli intervenuti un'atmosfera di stanchezza e d'insofferenza che si è ripercossa soprattutto sulla « tavola rotonda », riguardante « Il linguaggio e l'ideologia del film », poco o male seguita e dibattuta, oltre che scarsamente costruttiva rispetto a quella dello scorso anno, anche per la svogliatezza con cui sono state tracciate alcune relazioni.

Ci auguriamo che per il prossimo anno alcune delle nostre osservazioni siano tenute in qualche conto per una sollecita ripresa delle nobili finalità della Mostra di Pesaro, che ci stanno a cuore forse quanto ai suoi promotori. Del resto, lo stesso Direttore della Mostra, nella conferenza-stampa d'apertura, non ha mancato di adombrare il pericolo che la manifestazione si « istituzionalizzi » e si « stabilizzi » in una formula abitudinaria e senza nuovi stimoli. Per noi un pericolo è anche quello di perdere di vista le finalità precipue della Mostra, e segnatamente la sua funzione di effettiva verifica sulla base di *tutti* i testi che offrano *valide* indicazioni.

* * *

A opinião pública (t.l.: L'opinione pubblica) di A. Jabôr (Brasile).

Pochi dei film in concorso alla III Mostra si prestano, e a volte per sole illazioni, ad un discorso critico di reale interesse, proprio perché nessuno di essi ha convalidato un nuovo indirizzo e pochi hanno avanzato proposte meritevoli di considerazione. Soltanto *A opinião pública* (t.l.: L'opinione pubblica) di Arnaldo Jabôr (Brasile) ha dato risultati convincenti, benché ristretti nell'ambito del documentario di tipo inchiesta. Nell'impostazione di base il film si rifà a taluni modelli del « cinéma-vérité », scartando tuttavia la presunta obiettività di un Rouch e puntando piuttosto sull'impegno di un Marker, per quanto concerne l'organizzazione della materia in direzione ideologica, ma senza tentare di imitarne i moduli stilistici. Jabôr non ha pretese artistiche né intellettualisiche; vuole semplicemente arrivare al fondo della questione che gli sta a cuore offrendo la testimonianza di una convinzione in lui radicata. Il film si compone di una nutrita serie di interviste, convenientemente selezionate e raggruppate ai fini di una precisa quanto allarmante interpretazione della realtà sociale del Brasile. Dalle testimonianze sulle incertezze e contraddizioni caratteristiche dei giovani della classe media, che pur si atteggiano in posizioni di mal riposto anarchismo, l'obiettivo trascorre sull'alienazione, altrettanto preoccupante, del mondo del lavoro. Da qui si ritorna alla classe media e borghese, ma al mondo degli adulti, colti in talune manifestazioni evasive, e le risposte che ne trae l'intervistatore sono di una banalità e di un conformismo talora paurosi, come quando si azzardano giudizi di una totale incomprensione per la gioventù. Alla fine il regista propone alcuni interrogativi lasciandone aperta la soluzione, ma non senza manifestare un senso di apprensione sul futuro del paese nel documentare certe forme di acceso misticismo nelle quali si appiana ogni contrasto sociale per una comune e illusoria speranza. L'esposizione rifugge, in tal modo, da ogni tentazione declamatoria, trasmettendo tuttavia nella maniera più efficace, e con profondità di analisi, il senso e la dimensione di una realtà statica.

Nel referendum della critica l'inchiesta di Jabôr ha raccolto il maggior numero di preferenze « ex-aequo » con il film olandese di Wim Verstappen *De*

De Minder ecc. (t.l.: Il ritorno ecc.) di W. Verstappen (Olanda).

Minder gelukkige terugkeer van Joszef Katüs naar het Land van Rembrandt (t.l.: Il ritorno non troppo felice di Joszef Katüs nel paese di Rembrandt). Ma siamo lontani dal condividere taluni favorevoli giudizi espressi, specialmente da colleghi stranieri, nei confronti del secondo film. Crediamo, in proposito, che ancora una volta si sia confusa con freschezza e immediatezza d'espressione quella che in sostanza si riduce a una forma d'impotenza nel tentativo, in verità dilettantesco, di sostituire schemi narrativi correnti con altri suggeriti da esperienze di atuori più « à la page ». Tuttavia, le ambizioni gratuite e irrisolte del giovane Verstappen non si fermano qui. Ce ne sono di più irritanti, come quella per cui nel nome stesso del protagonista, oltre che nelle sue vuote peregrinazioni e nel suo « destino », verrebbe adombrato il Josef K. kafkiano, mentre il meschino pronipote olandese non ha ombra di trasparenza nella sua angoscia tutta esplicita e programmata, tutta ricondotta sul filo di una logica meccanica per cui si frantuma persino la figura del persecutore, banalizzato al punto da risultare un agente del controspionaggio che sospetta Katüs di attività sovversiva in favore dei paesi comunisti. Ricorderemo che Joszef Katüs rientra ad Amsterdam dopo alcuni anni trascorsi in varie città europee (specialmente dell'Est). Qui, con amicizie vecchie e nuove, trova una realtà estremamente mutata dalla presenza dei « provos »; ma non tarda a discostarsene « per ricercare soltanto se stesso », non condividendo né l'impegno programmatico della rivolta « provo » né, tantomeno, le mire politiche del movimento. Egli è soltanto un indifferente e un solitario cocciuto. Nei suoi confronti non si può parlare di angoscia autentica, tanto essa è analizzata con pretese realistiche e tanto banale per questo ci risulta. Esposto a brani e bocconi, come tanti disordinati capitoletti di un diario (spesso descritto di monotone passeggiate per strade e piazze di Amsterdam), sempre con lo stesso obbiettivo fotografico « a grande angolo » e « camera » a mano, il film trova qualche sprazzo d'interesse nella registrazione di autentiche manifestazioni di « provos » e in rare invenzioni sul personaggio (vedasi il motivo della valigia in deposito alla stazione e alla quale Joszef ritorna più volte come a casa propria).

L'anno scorso la Mostra di Pesaro fece registrare le migliori testimonianze di un impegno innovatore presso le cinematografie dell'Est europeo. Quest'anno gli stessi paesi (Polonia, Jugoslavia, Cecoslovacchia) o si sono riadagiati nel conformismo, o hanno trattato senza estro il tema ormai ricorrente dell'insoddisfazione dei giovani, o hanno abbozzato un tentativo di « science-fiction ».

Chudy i inni (t. l.: Il magro e gli altri) di H. Kluba (Polonia).

Chudy i inni (t.l.: Il magro e gli altri) di Henryk Kluba (Polonia), che riguarda i casi di un gruppo di operai addetti alla costruzione di un ponte, i quali trascorrono da una posizione individualistica a un progressivo senso di amicizia e di solidarietà, non solo ricorre a moduli linguistici fra i più stereotipati, ma si abbandona anche, segnatamente nella parte conclusiva, a tentativi di scoperta edificazione, per cui, ad esempio, è proprio l'unico operaio iscritto al partito comunista che al momento degli addii dimostra in maniera tangibile di aver trovato, in quella comunità di lavoro, qualcosa di molto più prezioso (l'amicizia) di un'occasione di guadagno. Le ultime immagini del film raccolgono poi una specie di campionario di filosofemi moraleggianti affidati a una spicciola simbologia. Dice, per esempio, l'operaio che lava al ruscello una capra dipinta di bianco: « Non bisogna far apparire nessuno diverso da ciò che è ».

E via di questo passo. Il tema delle insoddisfazioni e delle delusioni giovanili è ancora materia di trattazione da parte di un regista jugoslavo, nel caso specifico di Dragoslav Lazić, già noto come documentarista e ora autore del lungometraggio a soggetto *Tople godine* (t.l.: Gli anni caldi), imperniato sulla condizione di disagio di uno studente operaio, innamorato di una ragazza di umili condizioni, il quale trova frapposto al coronamento delle sue imprecise ambizioni un cumulo di ostacoli, che si placheranno soltanto all'arrivo in un villaggio semispopolato dove il giovane deciderà di stabilirsi definitivamente con la sua donna dedicandosi all'insegnamento. Il racconto è alquanto slaldato, e a tratti oscuro, nella sovrabbondanza di interferenze e di divagazioni intellettualistiche che forse aspiravano a determinare un'atmosfera angosciosa e ossessiva (si veda l'allucinata fuga dal treno della donna sconosciuta, inseguita e baciata dal protagonista: uno dei tanti motivi sconcertanti e irrisolti dell'intreccio drammatico). Altre e più convincenti analisi della condizione dell'individuo nella società socialista ci ha dato il giovane cinema jugoslavo, oltre tutto tese ad una ricerca stilistica decisamente meno incerta e più consapevole. Il film cecoslovacco di Jan Schmidt, *Konec arpna v Hotelu Ozon* (t.l.: Fine agosto all'Hotel Ozon), è interessante quasi unicamente per i motivi della sua trama, ideata e sceneggiata da Pavel Juráček, il regista che nel 1963 firmò, in coppia con lo stesso Schmidt, il singolare *Josef Kilian*. La vicenda riguarda un'ipotesi di distruzione atomica, alla quale sopravvivono otto ragazze e un'anziana donna che le guida per lande desolate alla ricerca di un uomo che possa assicurare la continuazione della specie. Finalmente incontrano un uomo, ma troppo vecchio, che le ragazze, abbrutite da una crudeltà bestiale, finiranno con l'uccidere per un futilissimo motivo. Trasferita in immagini, la storia perde molto del mordente e del significato di cui la si voleva investire a causa di una lenta e fiacca esposizione, che si disperde in particolari e descrizioni senza peso, come nella lunga sequenza della ragazza in pericolo sulla trave della chiesa. In definitiva, possono essere positivamente segnalate soltanto alcune crude annotazioni sull'abbrutimento delle otto ragazze, con il contrasto, non sempre a loro svantaggio, che si determina fra esse e i due rappresentanti della vecchia generazione.

Konec arpna v Hotelu Ozon (t. l.: Fine agosto all'Hotel Ozon) di Jan Schmidt (Cecoslovacchia).

Due delusioni — del tutto impreviste, date le garanzie che offrivano i nomi dei registi — hanno procurato i film italiani di Gian Franco Mingozzi e di Silvano Agosti. Più forte è stata la prima, in quanto procurata da uno dei nostri più provveduti e giustamente stimati autori di documentari cinematografici e televisivi, del quale va detto, per lo meno, che ha affrontato la prima prova di film a soggetto con eccessiva leggerezza. *Trio* si compone di tre raccontini sostanzialmente autonomi, imperniati sui singoli casi di tre adolescenti (due ragazze e un ragazzo) frastornati dalla normalità familiare a causa di tre diversi miti o ossessioni, tipici del nostro tempo: il sesso, il successo, la violenza (ma quest'ultimo non è molto chiaro: si direbbe piuttosto un caso d'introversione). Tuttavia, senza una giustificazione narrativa plausibile che vada oltre il semplice intento dell'aderenza tematica, i tre medaglioni s'intersecano parallelamente senza mai incontrarsi, rivelando un'unitarietà soltanto fittizia, che non concorre ad attenuare le debolezze strutturali degli episodi. I quali, in sostanza, si riducono a schemi narrativi, a semplici postulati di un discorso che necessitava, in sede di sceneggiatura, di una ben diversa elaborazione e

Trio di G.F. Mingozzi (Italia).

strutturazione. Le situazioni, a volte tese, in cui i personaggi si trovano ad agire, oltre a non essere sorrette da un dialogo convincente, cadono quasi sempre su una specie di vuoto delle psicologie, non sufficientemente costruite in precedenza, così da trasmettere una forte sensazione d'improbabilità e da risultare talvolta risibili, come nella sconcertante sequenza della presentazione della sorella di Anna al giovanotto. Le debolezze psicologiche sono poi accentuate dal tono dilettantesco della recitazione, affidata per lo più ad una meccanicità di gesti e ad una iterazione di atteggiamenti che riveleerebbero nel regista pesanti incertezze e una sostanziale immaturità ad affrontare il racconto di fantasia con tutte le sue implicazioni. Che le predisposizioni di Mingozzi meglio si attaglino al film documentario, starebbero ad indicare taluni passaggi di sapore autentico dell'episodio di Marisa Galvan, ritratto dal vero di un'aspirante diva della canzone.

Il giardino delle delizie di S. Agosti (Italia).

Differenti sono le ragioni per cui non convince l'esordio di Agosti con *Il giardino delle delizie*. Per quanto riguarda la sua dimestichezza con il mezzo cinematografico, la disinvoltura nel reggere le fila dei modi più sottili di recitazione, il dominio costante di una determinata impostazione di ordine stilistico, il giovane regista, già montatore de *I pugni in tasca* (1965) di Bellocchio (assieme al quale ha frequentato il Centro Sperimentale e se ne è diplomato), si rivela fin d'ora un maturo narratore per immagini. E vogliamo aggiungere che dietro le intemperanze, in vero eccessive, del suo primo film si cela la stoffa di un autore di talento. Perché *Il giardino delle delizie*, che descrive minutamente le ultime tappe dello sfacelo di un individuo psichicamente corroso dai guasti di un tipo di educazione fondata su un falso puritanesimo e sul concetto deformato di una terribilità divina, pecca in sostanza d'impulsività, di abbandono incontrollato e senza riserve (quasi spudorato) ad una somma di stimoli tanto autentici quanto condizionati da riferimenti troppo personalistici e autobiografici. L'allucinata « notte di nozze » di Carlo si sovraccarica, quindi, di annotazioni impietose sul personaggio, di citazioni intellettualistiche, di affioranti ossessioni mutuate da ricordi d'infanzia e d'adolescenza fino a dare un senso di saturazione e talvolta di disgusto oltre le intenzioni stesse dell'autore, che senza dubbio aveva inteso fare del film un'opera in certo senso « sgradevole ». Ciò non toglie, però, che singolarmente ogni riferimento di ordine intellettuale (come quello relativo al famoso trittico di Bosch, tuttavia imposto con troppa invadenza nella disposizione oggettiva della situazione) sia lucido e aderente. In riferimento alle immagini rievocatrici dei traumi infantili e al suggesstivo « intermezzo » della processione contrappuntata dalla danza « ye-ye », si è sentito discorrere di « scampoli felliniani »; ma non si è avvertito, ci sembra, in qaule diversa posizione critica, scevra da complicità rispetto all'autore di *Otto e mezzo*, si sia posto Agosti nei riguardi del concetto deformato di educazione cattolica.

In the Country di R. Kramer (U.S.A.).

Dei due film indipendenti americani inclusi in concorso, non privo d'interesse è apparso *In the Country* di Robert Kramer, che riguarda, attraverso un lungo dialogo tra marito e moglie esposto in maniera estremamente piana ma senza cadute di tensione, una crisi ideologica che si riflette anche sul piano sentimentale. L'estraniamento di un individuo, un tempo politicamente impegnato, della problematica del mondo d'oggi, il senso d'impotenza e di inutilità

a portare avanti una battaglia di opposizione, benché la moglie insista nei riferimenti all'esemplare coerenza dell'amico Toler, la mancanza di fede e di responsabilità, sono analizzati con sufficiente acume e logica progressione, anche se il saggio di psicologia poggia su un terreno in prevalenza letterario. A più stantii moduli letterari si rifà *Spring Night, Summer Night* di Joseph L. Anderson, che i cultori di cinema ricorderanno autore, con Donald Richie, di una monumentale storia de « Il cinema giapponese ». Ambientato in una squallida quanto generica contrada dell'Ohio, il film propone il dramma di un incesto, mitigandolo però, via via, col beneficio del dubbio. Non rimane, in definitiva, che il puro e semplice gioco della trama, coi suoi personaggi stancamente caratterizzati e qualche attenzione alla resa chiaroscurata dell'immagine.

Spring Night, Summer Night di J. L. Anderson (U.S.A.).

Un'esperienza curiosa hanno svolto due registi barcellonesi, Joaquin Jordá e Jacinto Esteva Grewe, con il film *Dante no es únicamente severo.* Anche perché proveniente dalla Spagna, non ci sentiamo di trattare con eccessiva sufficienza un lavoro che, nonostante il suo piglio goliardico e le sue azzardate e compiaciute citazioni di Godard e di Antonioni, lascia affiorare un sottofondo di protesta e di rivolta contro ogni convenzione. Vi predominano il divertimento cromatico, la compiacenza formale, la provocazione sfacciata (si veda il « leit-motiv » dell'occhio vivisezionato in primo piano), in una specie di gioco neo-surrealistico non estraneo, a ben vedere, proprio ad un estro spagnolo a lungo rimasto soffocato. E in questa espressione evasiva, completamente estraniata da qualsiasi aggancio con la realtà, non è difficile intravvedere un fondo di amarezza che induce, almeno, a un certo rispetto.

Dante no es únicamente severo di J. Jordá e J. E. Grewe (Spagna).

Non conosciamo il film che qualche anno fa il regista Jean Dewewer ricavò, conservandone il titolo, dal romanzo « Les honneurs de la guerre » di Georges Conchon; ignoriamo quindi in quale misura l'anticonformismo usato da Jacques Rouffio in *L'horizon* nel trattare il tema della prima guerra mondiale secondo una versione molto discosta da quella ufficiale e patriottarda, ma certamente più autentica, si debba considerare un caso singolare nella storia del cinema francese. L'impegno di Rouffio rimane comunque encomiabile, non contenendo il film remore di sorta nel fare riferimento alle diserzioni del 1917, alle manifestazioni pacifiste dei soldati, alle crudeli repressioni, ai protezionismi politici ecc.; comunque i suoi meriti non vanno oltre la lucidità di espressione di un argomento pregnante, unita ad una linda fattura di tipo tradizionale alla quale concorrono in notevole misura la prestigiosa fotografia a colori di Raoul Coutard e le sensibili e aderenti interpretazioni di Jacques Perrin e Macha Méril.

L'horizon di J. Rouffio (Francia).

Anche di minor conto sono risultati il film svedese *Puss och kram* (t.l.: Abbracci e baci) di Jonas Cornell e soprattutto il tedesco occidentale *Wilder Reiter GMBH* di Franz-Josef Spieker. Il primo tratta i motivi della perversità e dell'umiliazione nel rapporto amoroso secondo moduli farseschi, mentre il secondo, che riguarda i casi di uno scaltro manovratore dell'opinione pubblica nella Germania del « miracolo economico », soffoca le intenzioni satiriche tra le pieghe di una pesante e deprimente andatura.

Puss och kram (t. l.: Abbracci e baci) di J. Cornell (Svezia) e *Wilder Reiter GMBH* di F.-J. Spieker (Germania occ.).

* * *

L'autentica rivelazione della III Mostra di Pesaro ci è venuta da un film presentato al di fuori delle proiezioni ufficiali. Si tratta di *Ljubavni slucaj, ili*

Ljubavni slucaj (t.l.: Un affare di cuore) di D. Makavejev (Jugoslavia).

Tragedija sluzbenice PTT (t.l.: Un affare di cuore, ovvero La tragedia di una impiegata dei Telefoni), dovuto allo stesso regista jugoslavo Dušan Makavejev che l'anno scorso, ugualmente a Pesaro, s'impose all'attenzione per i toni inconsueti, spregiudicati e sanguigni, della sua « opera prima » *Čovek nije tica* (t.l.: L'uomo non è un uccello). Ma la sua seconda prova chiarisce meglio, anzi definisce, le caratteristiche di una personalità di notevole statura, che non sapremmo allacciare a nessuna scuola o tendenza precedenti. Makavejev si dice proveniente dalla « Scuola surrealistica di Belgrado », sulla quale possediamo informazioni assai scarse, al di fuori di una serie di componimenti cinematografici di Vladimir Petek, in verità poco convincenti e indicativi. È certo, comunque, che il « surrealismo » di Makavejev, rinvenibile nella disinvolta commistione dei più disparati urti provocatorî ed emozionali, oltre che nella maniera spregiudicata di trattare come un problema unico i temi della libertà sessuale, sociale e religiosa, risulta arricchito da una somma di componenti, dal realismo crudo alla più giocosa ironia, sempre percorsi e sostenuti da una severa logica interna, tali da farne qualcosa di diverso, di più personale e di più autenticamente moderno. Il racconto, sviluppato con estrema eleganza, trascorre da brani di conferenze sui culti fallici e le libertà sessuali presso i popoli primitivi alla descrizione dei rapporti amorosi fra una telefonista e un ispettore sanitario, da una dissertazione di criminologia (in seguito al rinvenimento del cadavere di una donna in una fogna) a una scena d'amore fra i due protagonisti davanti al televisore che trasmette una vecchia « cineattualità » di Dziga Vertov sulla campagna antireligiosa in URSS, da sequenze di tono documentaristico relative al lavoro dell'ispettore per disinfestare dai ratti la città ad altre scene idilliche della coppia, da alcuni interrogativi sulla possibilità o meno di un'arte pornografica (con inserti di primitivi filmetti « cochon ») al tradimento della telefonista che rimane incinta in assenza del marito, il quale poi la butterà nella fogna e verrà arrestato. Imboccando tutte le direzioni, toccando tutti i toni possibili, il film si precisa via via in una spirale di relazioni, in un perfetto mosaico che permette d'individuare il significato di ogni dettaglio. In virtù della sua perfetta e armonica costruzione dialettica, e di una corrosiva e amara ironia che lo percorre da cima a fondo, questo prezioso saggio umanistico e filosofico riesce a fondere le ragioni dell'ideologia con quelle del romanticismo, le ragioni del sentimento con quelle del sesso, le ragioni sociali con quelle più elementari dell'individuo, per proclamare, in sostanza e senz'ombra di moralismo, molte piccole e semplici verità, che però si persiste cocciutamente a mantenere nell'ombra.

Diminetile unui baiat cuminte (t. l.: I mattini di un bravo ragazzo) di A. Blaier (Romania).
Üzenet (t.l. Messaggio) di L. Gyarmathy (Ungheria).
Lots Weib di E. Günther (Germania).

A parte il film di Makavejev e l'ungherese *Tizezer nap*, la Mostra non ha offerto altri incontri rimarchevoli con le cinematografie dell'Est europeo. I film esposti nella sezione « informativa e culturale » da Romania, Ungheria e Germania Orientale sono a livello di quelli della sezione « in concorso ». *Diminetile unui baiat cuminte* (t.l.: I mattini di un bravo ragazzo) del rumeno Andrei Blaier ripropone il tema delle insoddisfazioni giovanili e delle incomprensioni familiari, badando per lo più a velleitarie soluzioni formali; mentre *Üzenet* (t.l.: Messaggio) dell'ungherese Lívia Gyarmathy è soltanto un documentario, ben costruito e non privo di annotazioni critiche, su un istituto di assistenza per bambini abbandonati dai genitori; infine, *Lots Weib* del tedesco Egon

Günther ha il merito di impostare il problema del divorzio in maniera decisa e coraggiosa, ma lo fa attraverso un racconto tanto prolisso e verboso da allentare progressivamente l'interesse del tema.

Prosopo me prosopo (t.l.: Faccia a faccia) di R. Manthoulis (Grecia).

Qualche motivo di attenzione hanno riservato i due film greci *Prosopo me prosopo* (t.l.: Faccia a faccia) di Robert Manthoulis e *Mechri to plio* (t.l.: Fino alla nave) di Alexis Damianos. Soprattutto il primo, incentrato sul personaggio di un giovane professore d'estrazione popolare, circondato di belle donne che si lasciano sedurre e pur avvilito per tale condizione mentre potrebbe cimentarsi con una realtà più pressante, contiene motivi non trascurabili di satira sociale e politica. Il racconto è costruito secondo moduli già cari alla vecchia tendenza del « cinema cinematografico » (ricerca di « materiale plastico » ed effetti di asincronismo), ma talune soluzioni in tal senso — come quella finale delle esortazioni che attraverso un citofono arrivano a una folla soltanto stupita e distratta — non mancano di una certa efficacia. Anche più rozzo e mal recitato, ma pur provvisto di pregnanti annotazioni sulla miseria sociale della Grecia contemporanea, è *Mechri to plio*, che descrive tre tappe successive, dal suo vecchio casolare di montagna al porto del Pireo, di un povero emigrante diretto in Australia.

Mechri to plio (t. l.: Fino alla nave) di A. Damianos (Grecia).

Jeudi on chantera comme dimanche di L. de Heusch (Belgio).

In *Jeudi on chantera comme dimanche* di Luc de Heusch (Belgio), presentato « fuori concorso » perché destinato al Festival di Mosca, si narrano le traversie d'un conducente d'autobus di Liegi che finalmente riesce, ma a prezzo di pesanti condizioni, a comperarsi un camion e a lavorare in proprio. Abbastanza bene orchestrato nello sviluppo delle situazioni, il raccontino si fa notare per alcune amare considerazioni sul disimpegno di certa classe lavoratrice.

Le règne du jour di P. Perrault (Canada).

Eccettuato *Le règne du jour* del canadese Pierre Perrault, il quale ha riproposto, secondo i moduli già espressi in *Pour la suite du monde* (1963), un tipo di « cinéma direct » fatto di attenta meditazione sugli aspetti più comuni e spontanei dell'uomo, gli altri film dell'« informativa » — a parte quelli già noti attraverso precedenti festival — non offrono considerazioni positive. *Amore amore* di Alfredo Leonardi (Italia) è soltanto una penosa testimonianza di pigrizia fisica (il film è un'accozzaglia d'immagini in libertà riprese a tavolino o fra quattro pareti domestiche) e mentale; *Der Findling* di George Moorse (Germania Occidentale) è una farraginosa e mediocre trascrizione di una novella di Kleist, *Mamaïa* di José Varéla (Francia) si caratterizza per una serie di immagini cartolinesche messe assieme con il « gusto cromatico » di un allievo di Lelouch; *Black Natchez* di Edward Pincus e David Neuman (USA) si colloca sulla linea dei « reportages » di Richard Leacock, ma impostando una questione scottante come quella della gente di colore negli Stati del sud per lasciarla a mezzo solo perché una marcia di protesta dei negri, programmata in una cittadina, non ha più avuto luogo; infine, i due film giapponesi *Kawa-ano uragiri ga omoku* (t.l.: Fiume poema di collera) di Kota Mori e *Kane* (t.l.: La campana) di Yukio Aoshima peccano per due differenti tipi di stravaganza, l'una poggiante su un acceso formalismo che soffoca le probabili intenzioni umanitarie della storia (si discorre insistentemente di Hiroshima e della bomba) e l'altra sul gioco vacuo e irritante, per l'« humor » goliardico che vi è profuso, di un gruppo di amici in vacanza al mare.

Altri film.

LEONARDO AUTERA

I Film di Pesaro

a) **I film in concorso**

A OPINIÃO PÚBLICA (t.l.: **L'opinione pubblica**) — **r., s., sc.**: Arnaldo Jabôr - **f.** (schermo panoramico): Dib Lufti - **mo.**: A. Jabôr, Gilberto Macedo, João Ramiro Mello - **p.**: A. Jabôr, George de Cuhna Lima, Nelson Pereira Dos Santos, João Carlos Simões Correa, Verba S.A. - **o.**: Brasile.

CHUDY I INNI (t.l.: **Il magro e gli altri**) — **r.**: Henryk Kluba - **s., sc. e dial.**: Wieslaw Dymny - **f.**: Wieslaw Zdort - **scg.**: Jaroslaw Switoniak - **m.**: Wojciech Kilar - **mo.**: Miroslawa Garlicka-Jaworska e Aurelia Rut - **int.**: Wieslaw Golas (il Magro), Marian Kociniak (il membro del Partito), Franciszek Pieczka (Kosa), Mieczyslaw Stoor (l'idiota), Krystyna Chmielewska (Ewa), Ryszard Filipski (l'intellettuale), Wieslaw Dymny, Leon Niemczyk, Ryszard Pietruski, Edward Raczkowski - **p.**: Zygmunt Goldberg per la «Syrena» Film-Unit - **o.**: Polonia.

TOPLE GODINE (t.l.: **Gli anni caldi**) — **r.**: Dragoslav Lazić - **s. e sc.**: Ljubisa Kozomara e Gordan Mihić - **f.**: Milorad Jaksic-Fando - **scg.**: Vlatko Gilić - **m.**: Dusan Radić - **mo.**: Vuksan Lukovac - **int.**: Bekim Fehmiu (Mirko), Ana Matić (la ragazza), Dusica Zegarac, Stojan Arandelović, Stevan Zigon, Milan Jelić - **p.**: Avala Film - **o.**: Jugoslavia.

SPRING NIGHT, SUMMER NIGHT — **r.**: Joseph L. Anderson - **s. e sc.**: J.L. Anderson, Franklin Miller, Doug Rapp - **f.**: Brian Blauser, David Prince, Arthur Stifel - **mo.**: J.L. Anderson e F. Miller - **int.**: Larve Hall (Jessie), Ted Heimerdinger (Carl), Mary Johnson (Mae), John Crawford (Virgil) - **p.**: Joseph L. Anderson e Franklin Miller - **o.**: U.S.A.

DE MINDER GELUKKIGE TERUGKEER VAN JOSZEF KATÜS NAAR HET LAND VAN REMBRANDT (t.l.: **Il ritorno non troppo felice di Joszef Katüs nel paese di Rembrandt**) — **r.**: Wim Verstappen - **s. e sc.**: W. Verstappen e Pim de la Parra - **speaker**: Shireen Strooker - **f.** (16 mm.): Wim van der Linden - **m.**: Southern Recorded Music Libraries e The Provonadu Orchestra of Amsterdam - **int.**: Rudolf Lucieer (Katüs), Etha Coster, Shireen Strooker, Barbara Meter, Nouchka van Brakel, Els Mes, Ewald Rettich, Ferry Franssen, Roelof Kiers, Mattijn Seip, Ab van Ieperen, José Verstappen, Johannes van Dam - **p.**: Pim de la Parra jr. per la Scorpio Films - **o.**: Olanda.

KONEC ARPNA V HOTELU OZON (t.l.: **Fine agosto all'Hotel Ozon**) — **r.**: Jan Schmidt - **s. e sc.**: Pavel Juráček - **f.**: Jiří Macák - **scg.**: Olin Bosák - **m.**: Jan Klusak - **mo.**: Miroslav Hájek - **int.**: Betta Poničanová (Dagmar Hubertusová), Ondrej Jariabek (il vecchio), Magda Seidlerová (Babette), Hana Vítková (Teresa), Jana Nováková (Clara), Vanda Kalinová (Judith), Natalie Maslovová (Maddalena), Irena Lžičařová (Anna), Jitka Hořejší (Marta). Aleňa Lippertová (Eva) - **p.**: Erich Hubacek e Jaromir Kallista per il ČAF - **o.**: Cecoslovacchia.

DANTE NO ES ÚNICAMENTE SEVERO — **r., s. e sc.**: Joaquin Jordá e Jacinto Esteva Grewe - **f.** (Eastmancolor): Juan Amaros - **m.**: Marco Rosi e Eddy - **c.**: Orplans - **mo.**: Juan Luis Olivier - **int.**: Serena Vergano, Enrique Irazoqui, Romy, Susan Holmquist, Hannie van Zantwyk, Luis Ciges, Jaime Picas - **p.**: Jacinto Esteva Grewe per Filmscontacto - **o.**: Spagna.

WILDER REITER GMBH — **r.**: Franz-Josef Spieker - **coll.**: Wolfgang Fischer, Erich Ferstl, Barbara Mondry, Peter Genee, Hans-Jurgen Togel,

Harald Zimmer, Peter Rieger, Ulrike Mascher - **int.**: Herbert Fux (Kim), Chantal Cachin (Tanja), Bernd Herzsprung (Georg), Rainer Basedow (Whitney), Ellen Umlauf, Marthe Keller, Klaus Hohne - **p.**: Hors Manfred Adloff - **o.**: Germania Occidentale.

IN THE COUNTRY — r., s. e **sc.**: Robert Kramer - **f.** (16 mm.) e **mo.**: Robert Machover - **int.**: William Devane, Katherine Merril, Jane Kramer, Henry Heifetz, Gerald Long, Thomas Neuman - **p.**: Robert Kramer - **o.**: U.S.A.

TRIO — r., s. e **sc.**: Gian Franco Mingozzi - **f.**: Ugo Piccone - **scg.**: Giorgio Mecchia Madalena - **m.**: Franco Potenza - **mo.**: Domenico Gorgolini - **int.**: Marisa Galvan (se stessa), Walter Vezza (Enzo), Mariella Zanetti (Anna), Antonio Chigine (il dirimpettaio), Piera Degli Espositi (la sorella di Anna), Margherita Puratich (un'amica di Anna), Maurizio Bonuglia (Maurizio), Luigi Casellato, Wolfgang Hillinger, Cyrus Elias, Nico Fidenco, Janet Smith - **p.**: Gian Vittorio Baldi - **o.**: Italia.

TIEMPO DE MORIR — r.: Arturo Ripstein.

Vedere giudizio di Piero Zanotto a pag. 107 e dati a pag. 112 del n. 7-8, luglio-agosto 1966 (Festival di Locarno).

L'HORIZON — r. e **sc.**: Jacques Rouffio - **s.**: dal romanzo « Les honneurs de la guerre » di Georges Conchon - **dial.**: G. Conchon - **f.** (Eastmancolor): Raoul Coutard - **m.**: Serge Gainsbourg - **mo.**: Hélène Muller - **int.**: Jacques Perrin (Antonin), Macha Méril (Elisa), René Dary (il padre di Antonin), Monique Melinard (la madre di Antonin), Steve Gadler (Dave Lannigan), Marc Monnet (Friedman, l'aviatore), Francis Giraud (Max, il giornalista) - **p.**: Francis Giraud e Jacques Rouffio - **o.**: Francia.

PUSS OCH KRAM (t.l.: **Abbracci e baci**) — **r., s.** e **sc.**: Jonas Cornell - **f.** (Wide Screen): Lars Swanberg - **scg.**: Walter Hirsch - **m.** Bengt Ernryd - **mo.**: Ingemar Ejve - **int.**: Agneta Ekmaner (Eva), Lena Granhagen (la ragazza), Haakan Serner (John), Sven-Bertil Taube (Max) - **p.**: Göran Lindgren per la Sandrews - **o.**: Svezia.

IL GIARDINO DELLE DELIZIE — r., s., sc. e **mo.**: Silvano Agosti - **f.**: Aldo Scavarda - **scg.**: Rosa Sala ed Antonio Visone - **c.**: Gisella Longo - **m.**: Ennio Morricone - **int.**: Maurice Ronet (Carlo), Lea Massari (la donna bruna), Evelyn Stewart (Carla), Franco Bertoni (Carlo bambino), Vanna De Rosas (una bambina) - **p.**: Enzo Doria per la Doria G. Film - **o.**: Italia - **d.**: Ital Noleggio Cinematografica.

b) **I film della sezione informativa e culturale**

DER FINDLING — r. e **sc.**: George Moorse - **s.**: da una novella di H. von Kleist - **f.**: Gerard Vanderberg - **m.**: Wilfried Schropfer - **int.**: Rudolf Fernau (Antonio Piachi), Julie Felix (Elvire), Ashkhen Kaprielian (Xaviera), Elke Kummer (Constanze), Titus Gerhardt (Nicolò) - **p.**: Wolfgang Ramsbott - **o.**: Germania Occidentale.

MAMAÏA — r.: José Varéla - **s.** e **sc.**: Serge Ganze e J. Varéla - **f.** (Eastmancolor): Patrice Poujet - **m.**: Henri Boutin e « Les Jets » - **mo.**: Brigitte Dornes - **int.**: Adriana Bogdan (Nana), Cristea Avram (Stéphane), Jean-Pierre Kalfon (Balthazar), Pascal Aubier (il manager) e l'orchestra dei Jets - **p.**: Vlad Nicolau e José Varela - **o.**: Francia.

AMORE AMORE — r., s., sc. e **mo.**: Alfredo Leonardi - **f.** (Eastmancolor e bianco e nero stampati su Ektachrome): Mario Masini - **m.**: Gato

Barbieri e Don Cherry e il loro complesso - **int.**: Umberto Bignardi, Silvia Bignardi, Giorgio Bretschneider, Aldo D'Angelo, il Living Theatre, Anita Masini, Pippo Masini - **p.**: Enzo Nasso - **o.**: Italia.

PROSOPO ME PROSOPO (t.l.: **Faccia a faccia**) — **r.**: Robert Manthoulis - **o.**: Grecia.

ÜZENET (t.l.: **Messaggio**) — **r., s.** e **sc.**: Lívia Gyarmathy - **f.**: János Kende - **m.**: András Szöllösy - **int.**: i bambini di un istituto di educazione - **p.**: Studio MAFILM III - **o.**: Ungheria.

BLACK NATCHEZ — **r.** e **p.**: Edward Pincus e David Neuman - **f.** (16 mm.) - **o.**: U.S.A. (documentario).

KANE (t.l.: **La campana**) — **r., s.** e **sc.**: Yukio Aoshima - **f.**: Tadashi Sato, Mitsuo Nakagawa, Tomomi Kamata - **scg.**: Kaneo Nakamura - **m.**: Keitaro Miho e Y. Aoshima - **mo.**: Takao Shirae - **int.**: Yukio Aoshima (Maître Jacques), Keitaro Miho (quello con gli occhiali da sole), Katsuhiko Matsunami, Yosuke Kondo (l'autista del camion), Osami Nabe (la vecchia), Mari Tachibana (la bella), Keisuke Ishizu (l'ultimo della banda) - **p.**: Yukio Aoshima - **o.**: Giappone.

DIMINETILE UNUI BAIAT CUMINTE (t.l.: **I mattini di un bravo ragazzo**) — **r.**: Andrei Blaier - **s.** e **sc.**: Constantin Stoiciu - **f.**: Nica Stan - **scg.**: Aureliu Ionesco - **m.**: Radu Serban - **mo.**: Georgeta Radulesco - **int.**: Irina Petresco (Mariana), Dan Natu (Vive), Stefan Ciubotarasu, Ion Caramitru, Sebastian Papaiani, Octavian Cotesto, George Constantin - **p.**: Studi Cinematografici Bucaresti - **o.**: Romania.

LE RÈGNE DU JOUR — **r., s.** e **sc.**: Pierre Perrault - **f.**: Bernard Gosselin e Jean-Claude Labrecque - **m.**: Jean-Marie Cloutier - **mo.**: Yves Leduc e P. Perrault - **int.**: Aléxis Tremblay, Marcellin Tremblay, Marie-Paul Tremblay, Louis Harvey, Raphaël Clément, Louis Brosse, Robert Martin, Françoise Montagne, Christiane Gréillon - **p.**: Jacques Bobet e Guy L. Côte per l'Office National du Film - **o.**: Canada.

NUEVE CARTAS A BERTA — **r.**: Basilio M. Patino.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 95 e dati a pag. 103 del n. 7-8, luglio-agosto 1966 (Festival di San Sebastiano).

TERRA EM TRANSE (t.l.: **Terra in transe**) — **r.**: Glauber Rocha.

Vedere giudizio di Pietro Bianchi a pag. 47 e dati a pag. 63 del n. 6, giugno 1967 (Festival di Cannes).

LOTS WEIB — **r.**: Egon Günther - **s.** e **sc.**: E. Günther e Helga Schutz - **f.**: Otto Merz - **m.**: Karl-Ernst Sasse - **int.**: Gerry Wolf (Katrin Lot), Rolf Romer (Richard Lot), Klaus Piontek, Wolfgang Greese, Arthur Jopp, Walter E. Fuss, Werner Wieland - **p.**: Marita Bohme, Hans Mahlich, Günther Simon per la DEFA - **o.**: Germania Orientale.

JEUDI ON CHANTERA COMME DIMANCHE — **r.**: Luc de Heusch - **s.** e **sc.**: L. de Heusch, Hugo Claus, Jacques Delcorde - **f.**: Fernand Tack - **scg.**: Monique Perceval - **m.**: Georges Delerue - **mo.**: Suzanne Baron - **int.**: Marie-France Boyer (Nicole), Bernard Fresson (Jean Delcour), Etienne Bierry (Jules Devos), Francis Lax (Marc), Françoise Vatel (Francine), Hervé Jolly (Pierre Delcour), Raymond Avenière (Raoul), Simone Durieu (la madre di Jean), Jean Rovis (il rappresentante Galaxair), Liliane Vincent (la cliente), Viviane Bronckaert, Henry Chanal, Jean Daulnoye, Roger Deborne, Anita De Cupère, Pol Deranne, Liane Ditte, Pierre Dumaine, Brigitte Dunsky, Jean-Marie Flotats, Roger Fran-

cel, Laure Francis, Paul Jacobs, André Leenaerts, Martin Leclercq, Raymond Lescot, Philippe Lormans, Robert Louis, Serge Michel, Paul Moyano, Michel Oronto, Raoul Pirlet, Georges Prades, Lucien Salkin, Maurice Sévenant, Barbara Von Knoblock, Jean-Claude Menessier, Roger Claessen e l'orchestra « Les Happy Moys» - **p.**: Henri Storck per Les films de la Toison d'Or e André Tadié per Les films de l'Hermine - **o.**: Belgio.

LJUBAVNI SLUCAJ, ILI TRAGEDIJA SLUZBENICE PTT (t.l.: **Un affare di cuore, ovvero La tragedia di un'impiegata dei telefoni**) — **r.**, **s.** e **sc.**: Dušan Makavejev - **f.**: Aleksandar Petković - **int.**: Eva Ras (Isabela), Slobodan Aligrudić (Ahmed), Aleksandar Kostić (sessuologo), Zivojin Aleksić (criminologo) - **p.**: Avala Film - **o.**: Jugoslavia.

UKAMAU (t.l.: **E' così**) — **r.**: Jorge Sanjinés Aramayo.
Vedere giudizio di Piero Zanotto a pag. 106 e dati a pag. 100 del n. 7-8, luglio-agosto 1966 (Festival di Locarno).

KAWA-ANO URAGIRI GA OMOKU (t.l.: **Fiume poema di collera**) — **r.**, **s.** e **sc.**: Kota Mori - **f.**: Akira Takada - **m.**: Key Hitotsuyanagi - **p.**: Kota Mori - **o.**: Giappone.

MECHRI TO PLIO (tl.: **Fino alla nave**) — **r.** e **sc.**: Alexis Damianos - **s.**: dai racconti « L'anello » di Spelios Passayannis e « Nanota » di Gregoris Xenopoulos e da una canzone popolare contemporanea greca - **f.**: Georgos Panousopoulos (I parte), Yiannis Velopoulos (II parte) e Christos Mangos (III parte) - **m.**: Klelia Fotopoulo - **mo.**: Georgos Triantafillou - **int.**: Christos Tsangas (Fotis Lianakas), Alexis Damianos (Antonis Niakas), Eleni Bourbouhaki (Lenio), Venia Palliri (Nanota), Christina Damianou (Georgis), Vassilis Mitsakis (Mimatsos) - **p.**: Poria - **o.**: Grecia.

TIZEZER NAP (t.l.: **Diecimila soli**) — **r.**: Ferenc Kósa.
Vedere giudizio di Pietro Bianchi a pag. e dati a pag. del n. 6, giugno 1967 (Festival di Cannes).

MANUELA — **r.**: Humberto Solas.
Vedere giudizio di Leonardo Autera a pag. 24 e dati a pag. 28 del n. 1, gennaio 1967 (Rassegna di Cuneo 1966).

MADE IN U.S.A. — **r.**, **sc.** e **dial.**: Jean-Luc Godard - **s.**: dal romanzo poliziesco « The Jugger » di Richard Stark - **f.** (Eastmancolor, Techniscope): Raoul Coutard - **m.**: Schumann e Beethoven - **mo.**: Agnès Guillemot - **int.**: Anna Karina (Paula Nelson), Lazlo Szabo (Richard Widmark), Jean-Pierre Léaud (Donald Siegel), Yves Alfonso (David Goodis), Ernest Menzer (Typhus), Jean-Claude Bouillon (l'ispettore Aldrich), Kyoko Kosaka (Daisy Mizoguchi), Rémo Forlani (l'operaio nel bar), Philippe Labro (Philippe Labro, giornalista di « Europe n. 1 »), Sylvain Godet (Robert MacNamara), Jean-Pierre Biesse (Richard Nixon), Marianne Faithfull (una cliente del bar), Claude Bakka (l'uomo che l'accompagna), Roger Scipion (il dottore dell'istituto), Rita Maiden (la donna che informa Paola), Isabelle Pons (la giornalista di provincia), Alexis Poliakoff (il tipo col taccuino al telefono rosso), Eliane Giovagnoli (l'assistente del dentista), Miguel (il dentista), Marc Dudicourt (il barman), Philippe Pouzenc (un poliziotto), Fernand Coquet (l'impiegato delle affissioni), Danièle Palmero (la « soubrette » dell'albergo), Marika Perioli (la ragazza col cane), Annie Guégan (la ragazza coperta di bende), Jean-Philippe Nierman (il poliziotto che prende appunti), Daniel Bart (il poliziotto armato), Charles Bitsch (l'autista del taxi rosso) - **p.**: Georges de Beauregard per Rome Paris Film, Anouchka Films e Sepic - **o.**: Francia.

(a cura di LEONARDO AUTERA)

Annecy: La Francia trionfa

È probabile che abbiano ragione coloro che sostengono che il cinema d'animazione è da un po' di anni in crisi, che grandi novità sul piano dell'arte e dell'espressione non si sono più viste da un pezzo, che i primi due festival di Annecy, quello del 1960 che premiò *Il leone e la canzone* di Břetislav Pojar e quello del 1962 che dette la palma all'*Uomo volante* di George Dunning, sembrano ormai lontanissimi nel tempo, per le molteplici novità tecniche e formali di cui furono portatori e che in seguito non si presentarono più, se non in misura ridottissima, insignificante. Certo è che, da un punto di vista generale, e più propriamente statistico, il panorama della produzione mondiale di film d'animazione offerto dagli ultimi tre festival di Annecy e da quello di Mamaia dello scorso anno è risultato alquanto uniforme, magari d'alto livello tecnico e produttivo, se si vuole, ma privo di sostanziali rinnovamenti, di originali contributi. Si fanno ormai molti film a disegni o pupazzi animati in ogni angolo del mondo, quasi tutti decorosi, tecnicamente corretti, piacevoli, divertenti, ma i « maestri » d'un tempo paiono stanchi, non sono più all'avanguardia nelle ricerche di linguaggio, ripetono i loro moduli espressivi, mentre le nuove leve spesso non escono dalle strade già battute, ripercorrono le esperienze dei loro predecessori. In altre parole, alla rivoluzione antidisneyana condotta in America e in Europa durante e subito dopo l'ultima guerra mondiale, in direzioni diverse e spesso contrastanti ma tutte rivolte all'affrancamento del cinema d'animazione dai canoni ristretti del divertimento infantile e dello spettacolo di largo consumo, non è seguita in questi ultimi anni un'ulteriore rivolta contro gli schemi acquisiti, preferendosi il più delle volte il consolidamento delle posizioni raggiunte alla ricerca continua di nuove strutture artistiche. Si avrebbe quindi, stando almeno alle opinioni suesposte, una situazione statica, un periodo di crisi le cui conseguenze per lo sviluppo del cinema d'animazione, anche sul piano produttivo, potrebbero essere preoccupanti.

Se considerazioni di carattere generale, che tengono conto soprattutto dell'aspetto produttivo e industriale del cinema d'animazione e del conseguente risultato commerciale e, su un altro piano, della funzione estetica della cosiddetta « settima arte bis » sullo sviluppo del linguaggio cinematografico contemporaneo sia in rapporto alle possibilità espressive a vari livelli del disegno animato e delle altre tecniche dell'animazione sia nei confronti del « cinema maggiore », possono condurre a un giudizio complessivo sostanzialmente severo sulla situazione attuale di questo particolare settore della produzione cinematografica; non ci pare giusto negare validità artistica e originalità di linguaggio a parecchie opere esposte nei precedenti festival specializzati e in particolare in quest'ultimo festival di Annecy, che si è svolto dal 15 al 19 giugno, presentando una settantina di film provenienti da venti nazioni, senza contare gli interessanti filmetti pubblicitari. Si è trattato, come al solito, di un quadro di grande interesse, non soltanto documentario, su quanto si produce annualmente

secondo le varie tecniche dell'animazione, dal disegno animato al disegno diretto su pellicola, dai pupazzi e oggetti animati all'animazione di esseri viventi, e secondo i vari generi cinematografici, dai film per l'infanzia a quelli sperimentali o astratti, dai film satirici e di critica di costume a quelli di puro divertimento.

L'interesse maggiore l'hanno riscosso, a mio avviso, non tanto i film che più o meno felicemente sperimentavano nuove tecniche di ripresa o indagavano su nuove possibilità di linguaggio, quanto quelli che, fatta propria dall'autore questa o quella tecnica espressiva, erano il frutto d'una ricerca artistica ormai compiuta, l'opera matura d'un artista che ha qualcosa da dire, al di là delle mode o delle sperimentazioni del momento. Da questo punto di vista gli apporti più considerevoli, proprio in direzione di un progressivo avanzamento del cinema d'animazione verso una sempre maggiore maturità espressiva, sono venuti da opere apparentemente tradizionali, in ogni caso non particolarmente significative sul piano della tecnica o della sintassi narrativa, ma ricche invece di una visione nuova e originale della realtà espressa dall'artista attraverso un linguaggio personale dalle molteplici suggestioni. Per fare subito qualche nome, i tre film che, in questo senso, mi sono parsi veramente eccellenti sono stati i francesi *Arès contre Atlas* di Manuel Otero, che ha ottenuto uno dei quattro premi principali, *L'arche de Noé* di Jean-François Laguionie, presentato fuori concorso, e *Le théâtre de M. et Mme Kabal* di Walerian Borowczyk, il primo lungometraggio dell'autore, anch'esso presentato fuori concorso.

Prima di parlare più diffusamente di queste tre opere, certamente quelle che hanno trionfato ad Annecy, sarà opportuno fare un breve resoconto delle altre opere presentate durante il festival, soffermandoci su quelle che, per questa o quella ragione, meritano una segnalazione meno affrettata.

Le classificazioni sono sempre discutibili, la loro funzione può essere messa in dubbio a seconda dell'angolo critico dal quale è giudicata; riteniamo tuttavia che, per comodità del lettore, una prima suddivisione in film per l'infanzia e in film normali e, successivamente, una suddivisione di questi ultimi per nazione produttrice (anche se al festival di Annecy partecipano i singoli autori e non le singole nazioni) possono risultare utili.

I film per l'infanzia.

Tra i film per l'infanzia, un posto particolare merita il sovietico *Un guanto* (t.l.) di Roman Kačanov, non tanto per l'originalità dell'assunto o la particolare tecnica espressiva, quanto proprio per la delicata sensibilità infantile che promana sia dall'esile storia sia dalle immagini d'una candida semplicità, suffuse l'una e le altre di una « poesia delle piccole cose » genuina e spontanea. Il film narra di una bimba che desidera ardentemente un cagnolino e di un guanto che, per far piacere alla padroncina, si trasforma in cane, con tutte le avventure del caso. I pupazzi e gli oggetti animati si trasformano in mano a Kačanov in cose vive e le non poche notazioni di costume gustose e piacevolmente ironiche o i felici passaggi narrativi fanno di questo breve film un piccolo capolavoro, che si fa ammirare non meno dai grandi che dai piccini. Anche *Chlapeček nebo holčička?* (t.l.: Maschio o femmina?) di Hermína Týrlová è soffuso d'una

delicata poesia infantile, come d'altronde lo sono quasi tutti i film di questa sensibile artista cecoslovacca, e si richiama, anche tecnicamente, al precedente *L'uomo di neve.* Animando fili di lana colorati, la Tyrlova compone una piccola opera di grazia squisita, in cui la soluzione data da una arguta cicogna al dilemma posto da due giovani sposi desiderosi di avere chi un maschio e chi una femmina offre lo spunto per uno sviluppo narrativo e figurativo non banale. Analogo discorso si può tenere per il francese *Le jongleur de Nôtre Dame* di Italo Bettiol e Stefano Lonati, in cui la poesia nasce dalla piacevolezza della narrazione e dalla vivacità della composizione figurativa, qui arricchita da scenografie e da costumi d'ispirazione medioevale secondo il testo dell'antica leggenda francese.

Meno indicativi gli altri film della medesima sezione, come il bulgaro *Ptitsi* (t.l.:Uccelli) di Ivan Andonov o l'ungherese *Elloptak a vitaminomat* (t.l.: I ladri di vitamine) di Otto Foky o l'altro ungherese *Ha en felnott volnek* (t.l.: Se fossi grande) di Peter Szobuszlai o il russo *Più, più, più* (t.l.) di Max Gerebčievskij o infine lo svedese *Staden som laste* (t.l.: La città che legge) di Arne Gustafsson, tutti alquanto esili sul piano dell'espressione e costretti, chi più chi meno, nell'ambito di un rozzo schematismo didascalico o di una stucchevole leziosità. Ben più interessante e ricco di soluzioni formali originali e suggestive il canadese *The Animal Movie* di Grant Munro e Ron Tunis, presentato al di fuori della sezione dei film per la gioventù pur avendo tutti i requisiti, contenutistici e formali, per esservi incluso. Si tratta della descrizione della scoperta del mondo animale da parte di un bambino che, a contatto con la natura e nei rapporti con i singoli animali che incontra, gusta il piacere di vivere e la gioia dell'esistenza. Sia il disegno che l'animazione sono plasmati in modo da conferire alla narrazione un tono irreale e al tempo stesso concretissimo nella definizione della realtà fenomenica, giungendo a una resa espressiva che testimonia nei due autori una acuta percezione della psicologia infantile e un grande amore per la natura, in uno stile personale, in cui tuttavia è possibile scorgere le influenze di un Hubley.

I film per adulti.

Passando ai film presentati nella sezione normale del festival, non molto c'è da dire di alcune cinematografie che potremmo definire, in questo settore della produzione, minori, come l'Austria, Cuba, la Finlandia, la Germania occidentale, l'Olanda e l'Ungheria. L'Austria era presente con *Spiel mit Steinen,* il film già noto realizzato dal regista cecoslovacco Jan Svankmajer, di cui ad Annecy è stato proiettato anche il mediocre *Et coetera* girato in patria. Si tratta, come dice il titolo, di un originale « gioco con pietre » di diverse grandezze, dalle soluzioni compositive e formali spesso sorprendenti e dalla tecnica sapiente e raffinata, ma sostanzialmente sterile. Più interessante, anche se impacciato da uno stile figurativo non molto sciolto, è parso il cubano *Osain* di Herman Henriquez, in cui una vecchia leggenda locale che narra le straordinarie avventure del giovane Osain è illustrata da immagini suggestive secondo un ritmo di racconto un poco monotono e lento, ma che bene riflette il carattere antico e primitivo del testo. Soltanto un gioco invece, anche se non privo di soluzioni piacevoli e grottesche, è risultato il finlandese + *Plus — minus* di Eino Ruut-

salo, che mette in scena un uomo e una donna e i loro reciproci rapporti divertendosi a combinare strani accostamenti di immagini « dal vero » e di disegni direttamente « incisi » sulla pellicola impressionata.

La selezione tedesca.

I tedeschi *Maschine* di Wolfgang Urchs e *Staub* di Franz e Ursula Winzentsen bene riflettono certe tendenze del cinema d'animazione della Germania occidentale, decisamente « impegnato » nella denuncia di taluni aspetti della civiltà contemporanea e richiamantesi a precedenti culturali di derivazione surrealista, espressionista ecc. I risultati sono tuttavia mediocri, per una sostanziale incapacità degli autori di cogliere la vera essenza di certi fatti e di certi problemi e il loro rinchiudersi in una sperimentazione formale e linguistica di scarso respiro. Ciò si nota soprattutto in *Staub,* stranamente premiato dalla giuria, in cui la lotta del bene contro il male era simboleggiata da un rincorrersi di pulviscoli bianchi e neri, tecnicamente e contenutisticamente alquanto ingenuo. Graffiante e sulla scia iconoclasta del cinema di Yoji Kuri, l'olandese *Het duel* (t.l.: Il duello) di Ronald Bijlsma è invece un microfilm antifemminista e antimatrimoniale, in cui la crudele guerra dei sessi è sintetizzata in una serie di brevissime scenette tratteggiate con fine gusto umoristico e illustrate da un disegno grottesco. Infine l'ungherese *Or perc gyilkossag* (t.l.: Cinque minuti di orrore) di Jozsef Nepp si è fatto applaudire per la divertente satira del cinema dell'orrore di marca occidentale, americana e britannica in particolare, ottenuta con la successione incalzante di omicidi a catena, schizzati con un disegno incisivo e sorretti da un'ironia di buona lega, anche se una maggiore « cattiveria » non avrebbe guastato.

Il film olandese.

Un film ungherese.

La selezione belga.

Delle altre nazioni partecipanti, il Belgio si è imposto, più che per *La chambre* di Raymond Antoine, una storia kafkiana di un uomo chiuso in una stanza e incapace di uscirne, realizzata sui disegni di Ylipe; per l'originale *3, 2, 1, 0* di Vivian Miessen, che nell'insistenza con cui sono sottolineati, figurativamente e sonoramente, i movimenti, le lotte, gli odi, le vendette di tre strani esseri dalle fattezze meccaniche, la cui presenza sullo schermo già di per sé incombe sullo spettatore, coglie con acume e prospetta in termini di spettacolo suggestivo e conturbante la fondamentale crudeltà dei rapporti umani in una società del tutto disumanizzata. Dal Canada, oltre al già noto e rigoroso *Notes sur un triangle* di René Jodoin e al citato *The Animal Movie,* ci sono giunti il bellissimo *Alphabet* di Eliot Noyes, uno dei migliori film didattici che ci è stato dato vedere per la piacevolezza, la continua invenzione formale e l'umorismo sottile con cui viene impartita una lezione linguistica ai bambini di prima elementare, tanto che il film può essere definito un affascinante abbecedario cinematografico; il notevole *Op hop* di Pierre Hébert, che seguendo la strada intrapresa tanti anni fa da McLaren è giunto a comporre un film astratto in bianco e nero d'un rigore formale ineccepibile; e i divertenti *7« clips »* pubblicitari, realizzati da Ryan Larkin, Kaj Pindal e Gerard Potterton per propagandare la sicurezza sociale, in cui la « trovata » comica non è mai disgiunta da un eccellente disegno e da una animazione di grande efficacia spettacolare.

La selezione canadese.

La Cecoslovacchia è parsa quest'anno un poco in minore, affidando il suo

La selezione cecoslovacca.

prestigio ai due film di Jiří Brdečka *Do lesička na čekanou* (t.l.: Alla posta nel bosco) e *Proč se usmivas Mono Liso?* (t.l.: Perché sorridi Monna Lisa?), ricchi di pagine molto belle ma già noti, e di cui ho parlato nelle mie corrispondenze dagli ultimi festival di Bergamo e di Tours, e al citato film della Týrlová, grazioso quanto esile. Per il resto, né *Et coetera* di Jan Svankmajer, pretenzioso e abboracciato trattatello sulle ambizioni umane e sugli scacchi subiti dall'uomo, né *Genesis* di Jana Merglová, una farraginosa storia dell'umanità piena di simboli e di inutili insistenze, e neppure il divertente *O nicem* (t.l.: Niente) di Pavel Hobl, che narra le avventure di un personaggio invisibile, sono tali da condurre il discorso in profondità, denunciando semplicemente una certa crisi contenutistica e formale che pare stia attraversando il cinema d'animazione cecoslovacco.

La selezione italiana.

Unico rappresentante dell'Italia, a parte Max Massimino Garnier e Paul Campani che hanno presentato due filmetti pubblicitari nella sezione apposita, uno dei quali spiritoso e originale, Bruno Bozzetto ha portato ad Annecy il suo ultimo film: *Una vita in scatola.* Si tratta della storia di un uomo, dalla nascita alla morte, condizionata continuamente dagli altri e soprattutto dai rigidi schemi della vita contemporanea — casa, ufficio, lavoro, televisione — tanto da esserne sopraffatto e da morirne. Gli unici momenti di felicità e di spensieratezza sono per il protagonista quelli del sogno e della fantasia, in cui si esplica compiutamente il suo mondo interiore e trova pace la sua sete di poesia. Il film, grazie anche agli apporti considerevoli delle scenografie di Giovanni Mulazzani, bene contrappone i due mondi, quello della realtà e quello della fantasia, sottolineandone il contrasto sia sul piano del disegno che su quello del colore con effetti spettacolari notevolissimi. Più esile ci pare la struttura ideologica dell'opera, che ricalca in parte gli schemi delle opere precedenti di Bozzetto, in particolare di *Alfa omega,* di cui si può considerare uno sviluppo forse maggiormente stilistico che contenutistico; non mancano tuttavia gli spunti dichiaratamente comici, le situazioni esilaranti, come tutta la prima parte, dove più liberamente risuona la corda genuina della poetica dell'autore, quella di una garbata e frizzante ironia.

La selezione rumena.

Della produzione rumena e di quella sovietica si deve dire che stanno attraversando, almeno a quanto è dato sapere dall'esiguo gruppo di film esposti, un periodo che potremmo definire di stasi se non proprio di crisi espressiva. Infatti le nuove *Pillole* di Ion Popescu-Gopo, tre microfilm di pochi secondi l'uno, continuano stancamente la serie iniziata lo scorso anno in occasione del Festival di Mamaia e dimostrano, nonostante una certa originalità umoristica, la stanchezza d'un autore ormai rivolto verso altri obiettivi; mentre il simbolico *Mimetism* di Gheorghe Sibianu-Saidel, alquanto rozzo e ingenuo, rientra in quella corrente d'un cinema falsamente « impegnato » ma sostanzialmente semplicistico ed elusivo di cui il cinema d'animazione romeno ha dato in questi ultimi anni numerosi esempi. Più interessante, non foss'altro per la coerenza del discorso poetico e linguistico e la serietà della ricerca sperimentale, *Drasul* (t.l.: La città) del pittore-cineasta Sabin Balasa che può essere definito un poema lirico su taluni aspetti della moderna civiltà massificata, intriso d'un simbolismo di marca surrealista, analogo, sul piano dei risultati espressivi, invero modesti, al precedente *La goccia.* I sovietici erano presenti con tre soli film, due dei quali già

citati nella sezione dei film per l'infanzia, e il terzo, anch'esso dedicato al mondo dei bambini, il già noto e non particolarmente significativo *Ja jdou ptientsa* (t.l.: Aspetto un uccellino) di Nicolas Seredriakov: una selezione a dir poco modesta e uniforme, che non permette di dare un giudizio sulle tendenze attuali dell'animazione sovietica, che ci pare tuttavia fin troppo legata ai canoni del film per l'infanzia e didascalico, sia pure rinnovato nella veste esteriore, sempre meno « disneyana ».

La selezione sovietica.

Molto più ricca e varia la selezione della Francia, del Giappone, della Gran Bretagna, della Jugoslavia, della Polonia e degli Stati Uniti che, a parte i singoli risultati artistici raggiunti da questo o quell'autore, hanno sostanzialmente dominato il festival. Francesi i film migliori, come si è detto: *Arès contre Atlas* di Manuel Otero, *L'arche de Noé* di Jean-François Laguionie, *Le théâtre de M. et Mme Kabal* di Walerian Borowczyk, ai quali vanno aggiunti *La balade d'Emile* del medesimo Otero — tutti film di cui parleremo a chiusura dell'articolo — e il citato *Le jongleur de Nôtre-Dame* di Italo Bettiol e Stefano Lonati. Ma francesi anche il surrealistico *Eveil* di Peter Foldes, strana combinazione di elementi disegnati e di riprese « dal vero », dal chiaro simbolismo erotico secondo la poetica dell'autore, formalmente eclettico e discontinuo, certamente inferiore alle precedenti opere di Foldes, ma non privo di interessanti soluzioni compositiv e d'una certa suggestione di tipo onirico; e così pure *L'ombre de la pomme* del pittore-cineasta Robert Lapoujade, anch'esso intriso d'un chiaro simbolismo erotico — la mela è il peccato: l'amplesso la conseguenza —, realizzato attraverso una raffinata tecnica di « animazione pittorica », in cui le immagini si trasformano le une nelle altre, i gesti e i movimenti si formano sotto gli occhi dello spettatore, con effetti visivi di notevole suggestione, anche se nel complesso il film appare a volte gratuito, in certe insistenze, in certe ripetizioni, che denunciano uno sperimentalismo sovente fine a se stesso. Francese infine l'astratto *Images pour un clown* di Richard Guillon, piuttosto modesto nella fattura e giunto dopo le ormai classiche esperienze di McLaren di disegno diretto su pellicola, ma non privo d'un certo interesse. Tutte opere, in conclusione, che testimoniano della vitalità del cinema d'animazione francese, orientato nelle più diverse direzioni, ricco di spunti originali, aperto alla sperimentazione, ma anche frutto dell'opera intensa e continua di un gruppo non esiguo di artisti che credono nel mezzo d'espressione prescelto, tra i quali oggi spiccano i nomi di Borowczyk, di Laguionie, di Otero.

La selezione francese.

Dal Giappone finora c'erano giunti i film d'animazione di Yoji Kuri o quei superprodotti di stile americaneggiante, apparsi anche qua e là sui nostri schermi, che facevano rimpiangere anche i peggiori lungometraggi disneyani; quest'anno ad Annecy il cinema d'animazione nipponico era rappresentato da un piccolo gruppo di opere dovute a nuovi autori, di indubbio interesse anche se di valore diseguale. Il posto d'onore, comunque sia, spetta all'ultimo film di Yoji Kuri, *The Eggs*, in cui il mondo strano e spesso indecifrabile di questo originale creatore di disegni animati ha trovato un'espressione così ricca, stimolante e affascinante nella sua apparente monotonia, da imporsi in modo inequivocabile all'attenzione dello spettatore. Si tratta di una storia paradossale e surrealistica dell'invasione di un villaggio da parte di uova, sempre più grandi e numerose, che poco alla volta tutto occupano e distruggono al loro passaggio,

La selezione giapponese.

provocando scompiglio e terrore negli sparuti abitanti. Kuri ne fa, più che un film dell'orrore o un apologo sulla fine del mondo, una pacata considerazione sull'esistenza umana, sulla sua fragilità e anche sui suoi motivi di fondo, che trova nel ritmo ampio della narrazione, scandito su non inutili ripetizioni, e nel disegno che richiama la xilografia, la giusta dimensione artistica. Degli altri film, più che *Usiatama* (t.l.: Il genio) di Taku Furukawa, prodotto da Kuri, in cui il simbolismo spesso offusca la linearità della narrazione e la purezza del segno grafico, meritano un cenno sia *Aru otako na baoi* (t.l.: Un uomo) di Sadao Tsukioka, sia *Kachi-kachi Yama meoto no sujimichi* (t.l.: Catch-catch) di Tadanori Yokoo. Il primo è un piccolo apologo sulla manìa dell'automobile, in cui il contrasto ritmico e figurativo tra l'immobilità del protagonista e la varietà delle « tentazioni » provoca una comicità sempre crescente che si placa soltanto nell'immagine finale dell'automobile in corsa, che chiarisce l'assunto del film; il secondo è un tentativo, in gran parte non riuscito ma non privo di interesse, di film « pop », che utilizza gli elementi più diffusi del cinema occidentale di largo consumo — i film d'amore, quelli d'avventure e di passioni — per comporre una serie di immagini « fumettistiche » con intenti dichiaratamente satirici.

La selezione britannica.

Lo scorso anno il festival di Mamaia aveva presentato una selezione britannica ricca di opere gustosissime, in particolare il gruppo di film prodotti o diretti da John Halas, che si era imposto per l'originalità dei temi e l'abilità dell'animazione. Il panorama offerto dal festival di Annecy è più vario e meglio riflette le diverse tendenze del cinema d'animazione d'oltre Manica odierno, ma sono mancate le opere veramente nuove e artisticamente valide, anzi si deve dire che anche artisti di valore sono parsi stanchi, le loro opere inutili o di scarso impegno. Il migliore è forse risultato il medesimo Halas con *The Question* che, pur non essendo uno dei suoi film più riusciti, trattava umoristicamente, in una serie di scenette spesso condite di invenzioni comiche gustose, il tema della relatività e spesso della inutilità di molte idee, principii, costumi della nostra società, e della necessità dell'amore nei rapporti tra gli uomini per un domani migliore. Con *Flow Diagram* Harold Whitaker ci ha dato una « piccola introduzione (umoristica) all'analisi e allo studio dei problemi di matematica elementare », come diceva il programma, insegnandoci, con spirito sottile e fine comicità, il sistema per lavare il cane, i cui principi metodologici sono evidentemente applicabili ad ogni altra azione umana: un film un poco esile, se si vuole, ma piacevolissimo. Altrettanto divertente, ma in tutt'altro registro comico, il film d'avventure *The Sailor and the Devil* di Errol Le Cain, prodotto da Richard Williams, di cui risente l'influenza nel gusto grafico e in certe soluzioni narrative: è una storia grottesca delle avventure di un marinaio e del diavolo sullo sfondo di un paesaggio marino, figurativamente suggestivo, raccontata con grande scorrevolezza, anche se appesantita qua e là da talune lentezze e da un ritmo non sempre brillante.

Chi ha veramente deluso, forse anche per l'atmosfera di attesa che circondava il film, è stato *The Ladder* di George Dunning, il non dimenticato autore di *The Flying Man*. Proprio da quest'ultimo film è derivata la tecnica dell'animazione, certamente suggestiva e dalle possibilità espressive notevoli, qui applicata tuttavia a una banale storia d'amore a tre, senza una vera necessità arti-

stica. Mancando la poesia o anche soltanto la novità della ricerca linguistica, il film è parso non tanto fiacco e monotono, quanto sostanzialmente inutile, e la delusione dello spettatore è scaturita proprio da questa inutilità, impensabile in un artista dell'originalità e dell'abilità d'un Dunning. Tanto che è risultato più interessante e valido *The Chair* di Bill Sewell, in cui la tecnica di Dunning è applicata, con effetti artistici per lo meno suggestivi e gustosi, alla riproduzione in disegni animati di un balletto di Chaplin sui pattini a rotelle, ricavato da una vecchia comica. Abbastanza deludenti infine sia *The Professor* di Peter See, d'un umorismo un po' vecchiotto di marca britannica, sia *Whatever Happened to Uncle Fred?* di Bob Godfrey, in cui gli incidenti d'un « ménage à trois » rappresentati ironicamente sono molto lontani, nella resa espressiva, dalla perfezione stilistica e dal preciso gusto della battuta del non dimenticato *Alf, Bill and Fred.*

La selezione jugoslava.

Anche la selezione jugoslava è parsa meno valida di quella, ricca invece di opere di valore testimonianti della ripresa artistica degli studi d'animazione di Zagabria, presentata lo scorso anno al festival di Mamaia. Pur non mancando i film interessanti, il livello è sembrato inferiore alla fama che circonda giustamente la « Scuola di Zagabria » e gli autori in una fase, se non critica, almeno d'attesa. Così Zlatko Bourek, che con *Bećarac* (t.l.: La ronda dei pretendenti) ha composto una affascinante rappresentazione danzata degli usi e costumi popolari della natìa Slovenia, realizzata con personaggi in cartone ritagliato sullo sfondo di paesaggi dai colori vivaci e dalla prospettiva « chagalliana », non ci sembra sia andato molto innanzi sulla strada intrapresa fin dal 1962 con *L'apprendista fabbro* e proseguita con il drammatico *Di nebbia e di fango,* anche se il suo ultimo film non è privo di pagine poetiche. Così Ante Zaninovic con *Rezultat* (t.l.: Il risultato) non è riuscito a ripetere il colpo maestro giocato con il precedente film *Il muro,* trionfatore nel 1966 al festival di Mamaia: il film è, per dirla con l'autore, « un'opera realizzata soprattutto per sé » e in tal senso può essere valida e potrà trovare conferma della sua validità nelle opere successive; oggi ci sembra soltanto un delicato apologo sulla libertà dell'uomo e in particolare dell'artista, trattato con finezza di segno, ma anche alquanto insipido e monotono. Così ancora Zlatko Grgic con *Mali i veliki* (t.l.: Il piccolo e il grande), certamente il migliore film della selezione jugoslava, pur dimostrando una originale « vis comica » e una notevole abilità di narratore nel descrivere le peripezie di un uomo debole ma astuto inseguito e tiranneggiato da un uomo forte ma poco intelligente, non ci pare abbia scansato i pericoli d'una formula un poco consunta e ci è parso meno personale che nel suo precedente e bellissimo *Il maiale musicista.* Nedeljko Dragic, che non ci aveva molto convinto con la sua prima opera, *Elegia,* ha tentato con *Krotitelj divljih konja* (t.l.: Il domatore di cavalli selvaggi) il film di grande impegno ideologico e morale, un vero omaggio alla volontà, alla costanza, al coraggio e all'intelligenza dell'uomo, che riesce a domare le forze della natura per utilizzarle a suo vantaggio. I risultati, nonostante lo scenario dovuto a Vatroslav Mimica e le scenografie a Zlatko Bourek, sono inferiori all'assunto, soprattutto per una mancanza di unità stilistica e taluni scompensi narrativi e formali, anche se l'opera, nel suo complesso, non è priva d'una certa originalità e d'una particolare forza drammatica, tanto che la giuria ha voluto assegnarle uno dei quattro

primi premi. Infine il duo Aleksandar Marks e Vladimir Jutrisa ha presentato il kafkiano *Muha* (t.l.: La mosca), storia della lotta tra un uomo e una mosca gigante, dai riflessi drammatici notevoli, grazie anche a un montaggio visivo-sonoro di grande efficacia spettacolare, ma contenutisticamente un poco esile e d'una validità artistica dovuta più all'eccellenza della fattura tecnica che alla profondità tematica dell'assunto e alla sua espressione in termini di dramma.

La selezione polacca.

La Polonia, che fino ad oggi era rimasta un poco ai margini del cinema d'animazione mondiale, se si escludono le opere personalissime di Jan Lenica e di Walerian Borowczyk che da parecchi anni non lavorano più in patria, o le ricerche stilistiche particolari di un Kasimierz Urbanski e, più recentemente, di un Daniel Szczechura, era presente con ben cinque film, uno dei quali il già noto e bellissimo *Diagram* (t.l.: Il diagramma) del citato Szczechura, presentato fuori concorso. Degli altri, un posto particolare meritano *Klatki* (t.l.: Le gabbie) di Miroslaw Kijowicz, cui è stato assegnato uno dei quattro primi premi, e *Wszystko jest liczba* (t.l.: Il regno dei numeri) di Stefan Schabenbeck, cui è andato il premio « Helen Grayson » per l'opera prima. *Klatki* è un disegno animato lineare, quasi elementare sia nel segno grafico sia nella struttura compositiva e drammatica, che descrive la giornata di un carcerato e i suoi rapporti con il carceriere; ma assume nel corso della narrazione e soprattutto nella sequenza finale, che dilata la condizione del protagonista a una situazione generalizzata, comune a tutti gli uomini, un significato ideologico di vasta risonanza, non solo in rapporto evidentemente alla società polacca, tanto da superare, sul piano dei contenuti, quelle debolezze strutturali ch'è possibile trovarvi sul piano della forma. *Wszystko jest liczba* è invece un piccolo poema sui numeri e sulla loro influenza, positiva e negativa, sull'uomo e sulla sua civiltà, in cui i rapporti aritmetici e geometrici all'interno della composizione figurativa e in relazione col protagonista, un piccolo uomo alla ricerca della verità, si situano in un tessuto narrativo e ritmico che avrebbe dovuto essere ben più rigoroso e conseguente per giungere a una compiuta espressione d'arte. Delle altre tendenze dell'animazione polacca erano validi esempi *Czar kolek* (t.l.: Il fascino delle due ruote) di Kasimierz Urbanski su musica di Penderecki, in cui le esperienze precedenti dell'autore in direzione di un astrattismo che potremmo definire « impegnato » e, in ogni caso, con salde radici nella realtà sociale contemporanea, trovano una valida applicazione, dai risultati espressivi veramente eccellenti, in questo breve saggio sui vari aspetti della motorizzazione; e *Trzynasty baran* (t.l.: Il tredicesimo montone) di Zofia Oraczewska, dichiaratamente umoristico con pretese metafisiche, in cui la descrizione di un sogno e delle relative conseguenze sulla realtà fenomenica è trattata con piacevolezza e gusto moderno dell'animazione.

La selezione statunitense.

La produzione statunitense è stata, come al solito, varia e richiederebbe un discorso più ampio di quello che andiamo facendo. A parte il divertentissimo *To Hare Is Human* di Chuck Jones, presentato fuori concorso, in cui le strabilianti disavventure di Willy il Coyote sugli sfondi fantastici d'un « West » di cartapesta hanno questa volta il coniglio Bunny come antagonista vittorioso; il noioso *Symmetry* di Philip Stapp, che analizza i movimenti di forme simmetriche nello spazio con non molta fantasia, anche se con abilità tecnica; il mediocre *Think or Sink* di Shamus Culhane, in cui tuttavia c'è una gustosa satira dei

metodi psicoanalitici espressa in un disegno graffiante; e l'interessante *Homage to Edward Muybridge* di David Hanson, che anima le immagini fotografiche di Muybridge con buoni risultati tecnico-espressivi; l'interesse maggiore si è concentrato sulle opere recenti di Murakami, di Wolf, di Deitch e soprattutto di John e Faith Hubley.

Jimmi Teru Murakami ha presentato *Breath,* che nella tecnica si richiama al precedente *The Top* ma ne sviluppa le possibilità espressive in un tessuto narrativo più ampio. Si tratta di una serie di immagini in continuo movimento, di uomini e oggetti che si affrontano, si contrappongono e si elidono a vicenda sul ritmo ansante di una successione di respiri. Il film vuol essere a un tempo la storia dell'uomo, dalla nascita alla morte, e la rappresentazione della crudeltà dei rapporti umani in una società disumana, e spesso coglie nel segno, anche se forse si fa ammirare più per la bellezza delle immagini e la suggesione della particolare tecnica di animazione che per la profondità e la linearità del discorso di fondo, invero non molto chiaro. Prodotto dal medesimo Murakami, anche *The Box* di Fred Wolf si richiama nella tecnica sia alle esperienze di Murakami sia soprattutto al precedente film dell'autore, il non dimenticato *The Bird.* È la storia paradossale di un vecchio barbuto e di una scatola misteriosa che si porta sempre appresso, condita di fatti e fatterelli gustosi e di situazioni strane, ma soprattutto realizzata con una tecnica espressiva a dir poco straordinaria, per i bellissimi effetti di prospettiva cangiante ottenuti con mezzi limitatissimi e per la linearità del segno grafico che viene a caricarsi, quasi impercettibilmente e inconsciamente, di significati metafisici. Un bel saggio di cinema comico e allucinante al tempo stesso, che giustamente la critica internazionale ha voluto segnalare col suo premio speciale. Alquanto deludente invece l'ultimo film di Gene Deitch *Good Neighbour Nudnik,* che pure non è privo di pagine brillanti e quasi sempre sorretto da un gusto preciso del grottesco. Si tratta di una nuova avventura del « barbone » Nudnik, un personaggio graffiante ché già avevamo visto in un precedente film di Deitch, i cui caratteri psicologici e fisici sono di sé ricchi d'un potenziale espressivo notevole. Il film tuttavia non aggiunge nulla alla caratterizzazione del personaggio e la storia in se stessa non permette, almeno come è stata trattata, un allargamento del discorso polemico di Deitch, che si risolve invece in una piacevole quanto anonima narrazione.

Non è necessario, crediamo, accennare all'opera passata di John e Faith Hubley, che soprattutto con *Moonbird* e, più recentemente, con *The Hole* e con *The Hat* si sono imposti all'attenzione della critica e del pubblico internazionale come gli artisti certamente più interessanti e originali del cinema d'animazione americano del dopoguerra. La loro straordinaria abilità tecnica, il loro stile inconfondibile dalle molteplici suggestioni espressive, e soprattutto il loro impegno in una battaglia ideologica e politica progressista, hanno fatto dei loro film un po' la bandiera d'un cinema d'animazione maggiorenne, per un pubblico adulto e cosciente. Visti sotto questa luce, da un angolo critico cioè che abbraccia l'intera opera degli Hubley e si richiama esplicitamente agli ultimi film e al lungometraggio *Of Stars and Men,* sia *Herb Alpert and the Tijuana Brass Double Feature* sia *Urbanissimo,* vale a dire i due film realizzati rispettivamente nel 1966 e nel 1967 e presentati ad Annecy, appaiono a dir poco deludenti o, al massimo, dei piacevoli quanto inutili passatempo. In realtà si tratta di due

« divertimenti » cinematografici, il primo dei quali si compone di due brevissimi spettacoli — *The Spanish Flea*, che narra le avventure di una pulce scacciata dal suo ambiente naturale dall'avanzare della civiltà, e *Tijuana Taxi*, che descrive la corsa strepitosa di un taxi sovraccarico di viaggiatori verso l'aeroporto — sul ritmo martellante della musica afrocubana di Herb Alpert; e l'altro è un breve saggio sociologico sui rapporti tra la civiltà cittadina e quella rurale, che mette a confronto la pace della campagna e della vita nei campi con l'esistenza affannosa della civiltà industriale. Lo stile dell'animazione è quello abituale degli Hubley, semmai ravvivato dal ritmo frenetico delle immagini, soprattutto nel primo dei due film, ma vi manca evidentemente quel particolare contenuto ideologico e quella particolare coerenza del discorso politico che sorreggevano i loro film più famosi. Eppure non direi che *The Spanish Flea* e più ancora *Tijuna Taxi* siano dei film « disimpegnati » — e nemmeno *Urbanissimo*, che anzi difende una particolare tesi sociologica, anche se pare meno originale e chiaramente « di commissione » — perché il loro discorso artistico, d'un rigore stilistico raro e d'una freschezza inventiva straordinaria, è così compenetrato nelle immagini e nel montaggio da fare un tutt'uno con il discorso ideologico, quest'ultimo semmai rivolto verso altri obiettivi della moderna civiltà, che non siano la discriminazione razziale, la guerra o i problemi del lavoro. Non si tratta di teorizzare il « disimpegno » come unica forma valida oggi di contestazione della società massificata, particolarmente di quella americana, ma di riconoscere all'artista, in questo caso agli Hubley, la possibilità di saggiare altri campi di ricerca, di interpretare la realtà che li circonda con mezzi nuovi, che solo apparentemente paiono inadatti o consunti: e la bellezza di *Herb Alpert and the Tijuana Brass Double Feature* è lì a dimostrarlo.

Ed eccoci alla conclusione del nostro servizio, all'analisi sommaria delle ultime opere dei tre « grandi » di questo festival del cinema d'animazione: Otero, Laguionie, Borowczyk. Pensiamo che, per vie diverse, con risultati differenti e a volte contrastanti, affrontando temi e soggetti non comparabili, essi dimostrino con le loro opere la validità del disegno animato contemporaneo, con la rappresentazione della realtà umana e sociale d'oggi chi dall'angolo visivo della satira, chi da quello dell'elegia, chi infine — ed è il maggiore, anzi uno dei più originali e significativi registi del cinema moderno « tout court » — da quello più approfondito della critica ideologica e formale.

Arès contre Atlas di M. Otero (Francia).

Arès contre Atlas di Manuel Otero è un film composto di cinque brevi sequenze comico-grottesco-tragiche sul tema dell'assurdità e dell'inutile crudeltà della guerra. Dall'attuale guerra nel Vietnam, adombrata nel primo episodio, all'ultima guerra mondiale e a qualunque altra possibile guerra di ieri, di oggi o di domani, riflessa in questa o in quella scena, è tutto un discorso per immagini ellittiche d'una chiara evidenza intellettuale, che trova forza e s'impone all'attenzione dello spettatore sia per il segno grafico lineare eppure ricco di drammaticità, sia per le soluzioni narrative improvvise che chiudono icasticamente ogni episodio, sia infine per l'originale montaggio visivo-sonoro, che si avvale d'una « musica di scena » il cui contrasto espressivo con la semplicità del disegno è d'una efficacia comica e drammatica al tempo stesso notevolissima. Lo stile di Otero, che in *Contre-pied* era parso tutto rivolto alla ricerca d'un nuovo linguaggio visivo e che nel recente *La balade d'Emile* s'era fatto duttile

e delicato in un omaggio intelligente e artisticamente sentito al cinema di Emile Cohl, in *Arès contre Atlas* è ormai decisamente maturo, scaturisce naturalmente dal contenuto dell'opera, ne evidenzia la sostanza drammatica in maniera esemplare. Se c'è da fare un appunto al film, è che la sua drammaticità è forse un po' facile, che Otero a volte gioca con le immagini, si accontenta di porre il problema e risolverlo in termini sbrigativi; ma questa è la caratteristica fondamentale della poetica dell'autore: l'affidarsi alla battuta, il prospettare immediatamente una situazione nuova, originale, inaspettata, fornire allo spettatore soltanto i termini essenziali del problema. A saper leggere tra le righe, i suoi disegni non sono tuttavia facili e superficiali, e il discorso artistico che sta conducendo almeno da due anni a oggi ci pare esemplare e foriero di sempre nuovi frutti succosi.

L'arche de Noé di J.-F. Laguionie (Francia).

Di Jean-François Laguionie ci aveva colpito due anni or sono *La demoiselle et le violoncelliste,* che aveva ottenuto il gran premio al festival di Annecy del 1965. Ora, con *L'arche de Noé,* Laguionie prosegue sulla strada intrapresa d'un cinema elegiaco che si rifà dichiaratamente alla pittura *naïve,* rivivendola con spirito moderno, per il fascino tutto intellettuale che nasce dai suoi incantevoli paesaggi. Se nel film precedente il vero protagonista era il mare, in questa sua seconda opera è la montagna ammantata di neve, sullo sfondo della quale è narrata la spedizione d'un gruppo di scienziati alla ricerca dell'arca di Noé. Il quale Noé, vivo e vegeto, abita in cima a un monte nella sua barcona un poco sconquassata ma ancora abitabile e, prima del secondo diluvio universale, si affretterà a imbarcare le varie specie di animali, compresa l'unica donna della spedizione scientifica, da lui rapita per la prosecuzione della razza umana. Il riferimento alla tragica condizione dell'uomo contemporaneo minacciato dalla distruzione nucleare è del tutto indiretto, ma è presente all'opera, grava su fatti e personaggi, dando al racconto una dimensione drammatica che supera i limiti del soggetto; direi che si insinua tra le pieghe della narrazione, fa capolino dietro un personaggio o uno scorcio del paesaggio, si integra inavvertitamente nello stile figurativo del film, arricchendolo d'un fascino nuovo rispetto al precedente *La demoiselle et le violoncelliste.* Un fascino che, alla base, è pur sempre quello d'una poesia visiva delicata e personalissima, d'un mondo lirico non contaminato, in cui gli antecedenti letterari e pittorici paiono rifiorire in una nuova originalissima primavera.

Le théâtre de M. e Mme Kabal di W. Borowczyk (Polonia).

Bisognerà quanto prima affrontare un discorso critico non improvvisato sull'opera di Walerian Borowczyk, ormai cospicua per numero di film e per qualità. Dalle prime esperienze in collaborazione con Jan Lenica al recentissimo lungometraggio *Le théâtre de M. et Mme Kabal* è un cammino artistico d'una coerenza esemplare, che di tappa in tappa si è arricchito di nuovi apporti culturali, di nuovi fermenti intellettuali, d'una fantasia sempre più accesa e stimolante sì da giungere a risultati espressivi straordinari. Per ora dobbiamo limitarci all'esame di questo *Théâtre,* che prosegue in certa misura il precedente *Concert de M. et Mme Kabal,* costituendone più che un ampliamento un approfondimento tematico e stilistico, e ingloba l'esperienza originalissima di *Les jeux des anges.* Alla base c'è una concezione del mondo che si richiama alla lezione del primo surrealismo, aggiornata su temi e problemi nuovi e più drammatici e rivissuta in maniera originale; ma il surrealismo non è mai un semplice apporto

culturale, un riferimento d'obbligo o un fardello un poco pesante e ingombrante, quanto una chiave, ancor oggi valida per Borowczyk, per aprire le porte di una società ottusa, incapace di vedere nel proprio intimo, occupata più alla contemplazione di sé e del proprio fasto che all'analisi delle strutture portanti. Il film è composto da una serie di episodi apparentemente slegati tra di loro, con un disegno drammatico libero, aperto; ma tuttavia non è, e non vuole essere, una semplice esposizione di quadri volta a volta tragici, comici, grotteschi, fantastici, quanto una accumulazione di elementi soltanto all'apparenza disparati e indipendenti, ma, a una più attenta analisi, integrantisi l'un l'altro sino a comporre una rappresentazione sostanzialmente unitaria, legata da un filo conduttore non sempre di chiara intelligibilità, ma sempre presente, operante Fin dalla prima apparizione di Madame Kabal e dal suo colloquio con l'autore si instaura immediatamente un rapporto tra l'opera e lo spettatore certamente strano, conturbante, magari affascinante o, all'opposto, irritante, ma che richiede una adesione totale (o un rifiuto totale), non certo l'indifferenza, meno che mai la sufficienza. Borowczyk vuole uno spettatore « totale », disposto a seguirlo nelle sue peregrinazioni in un mondo fantastico, frutto di una fantasia non disancorata dalla realtà dell'uomo, tanto meno « malata », ma che affonda le sue radici in una visione straordinariamente lucida delle cose e dei loro rapporti esistenziali. Questo itinerario ai margini del conoscibile, in un paesaggio lunare popolato di pochi strani esseri viventi — i coniugi Kabal e qualche animale orribile —, è interrotto soltanto qua e là da rare immagini « reali », a colori, di uomini e donne che, nella prospettiva allucinata di Monsieur Kabal, paiono essi stessi più ancora irreali e fantastici, lontanissimi, provenienti da mondi sconosciuti, è un viaggio che bisogna percorrere fino in fondo, al termine del quale lo « spettacolo », l'esibizione di Madame Kabal e del suo partner, questo suo strabiliante « teatro » rivela la sua vera natura: di lente d'ingrandimento, deformata quanto si voglia ma di vetro purissimo, posata sul nostro mondo crudele, disumano, per rivelarcene i caratteri più riposti, gli elementi più accuratamente nascosti. Sotto questa luce, non hanno valore gli eventuali rilievi che si possono fare alla struttura drammatica del film, certamente uniforme e monotona, derivati da una concezione tradizionale dello spettacolo e inapplicabili in questo caso; anzi, proprio la linearità dello sviluppo narrativo, l'assenza del dramma comunemente inteso, mettono in maggiore evidenza il rigore della composizione formale, l'originalità del segno grafico, l'essenzialità del paesaggio e la « vita » degli oggetti, che altrimenti sarebbero considerati come elementi d'un racconto, parti di una rappresentazione, mentre sono essi stessi il « racconto », « la rappresentazione ». Questo mondo astratto, e pur così concreto nei suoi rapporti ribaltati con il mondo della nostra realtà quotidiana, pare isolato in una sfera di vetro priva d'atmosfera, gelido nella sua lunare apparenza, lontano e irraggiungibile; ma Borowczyk, fin dalle prime immagini, ci invita ad entrarvi e ci fornisce gli elementi per aprire le varie porte, ermeticamente chiuse ai « non addetti ai lavori », che si affacciano su prospettive sconosciute; basta dargli credito e vedere in Madame Kabal la proiezione delle nostre paure e delle nostre angosce, seguirne le varie peripezie con l'occhio attento all'interpretazione critica della realtà che il suo « teatro » ci prospetta, ma con l'animo disposto alle più affascinanti esperienze. Bisogna risalire alle matrici della nostra

fantasia, ma al tempo stesso non dimenticare di essere uomini dotati d'intelletto e di cultura, immersi in una società che non può assorbirci completamente e che in parte possiamo contribuire a cambiare. In altre parole, bisogna porci dal medesimo angolo visivo di Walerian Borowczyk.

(*a cura di* GIANNI RONDOLINO)

La Giuria internazionale — composta da: Claire Parker (Francia), presidente, Ivan Ivanov-Vano (U.R.S.S.), William Littlejohn (U.S.A.), Jean-François Laguionie (Francia), Daniel Szczechura (Polonia) e Henry Hopkins (U.S.A.) — ha assegnato:

QUATTRO GRAN PREMI ex-aequo: *Krotitelj divljih konja* (t.l.: Il domatore di cavalli selvaggi) di Nedeljko Dragic (Jugoslavia); a *Breath* di Jimmy Teru Murakami (U.S.A.); a *Klatki* (t.l.: Le gabbie) di Miroslaw Kijowicz (Polonia); e a *Arès contre Atlas* di Manuel Otero (Francia);

PREMIO « HELEN GRAYSON » PER L'OPERA PRIMA: *Wszystko jest liczba* (t.l.: Il regno dei numeri) di Stefan Schabenbeck (Polonia);

PREMIO DEL FILM PER LA GIOVENTÙ: *Un guanto* (t.l.) di Roman Kačanov (U.R.S.S.);

PREMIO DEL FILM PUBBLICITARIO: *Il migliore della strada* (Schweppes) di Arthur Correia (Portogallo).

* * *

Il PREMIO DELLA CRITICA INTERNAZIONALE è stato assegnato a: *The Box* di Fred Wolf (U.S.A.).

I film di Annecy

Austria

SPIEL MIT STEINEN — **r.**: Jan Svankmajer - **p.**: Studio A Filmproduktion G.m.b.H., 1965.

Belgio

LA CHAMBRE — **r.**: Raymond Antoine - **dis.**: Ylipe - **p.**: Raymond Antoine, 1967.

3, 2, 1, 0 — **r.**: Vivian Miessen - **sc.**: Ronny Vanderpol - **f.**: Raoul Cauvin - **an.**: Vivian Miessen, Jacques Oosters, Gilbert Schats, France Hartmann, Colette Thill - **e. sonori**: Jean Desvilles, Claus Pfeiffer - **p.**: TVA-Dupuis, 1966.

Bulgaria

PTITSI (t.l.: **Uccelli**) — **r.**: Ivan Andonov - **sc.**: Konstantin Pavlov - **f.**: Petko Slavov - **m.**: Gheorghi Ghenkov - **an.**: Aparouh Panov, Konstantin Peronoski - **p.**: Cinematografia Bulgara, 1966.

Canada

ALPHABET — **r.**, **sc.**: Eliot Noyes - **m.**: Pierre Brault - **p.**: National Film Board, 1966.

NOTES SUR UN TRIANGLE — **r.**: René Jodoin - **m.**: Maurice Blackburn - **p.**: National Film Board, 1966.

OP HOP — **r.**: Pierre Hébert - **p.**: National Film Board, 1967.

7 « CLIPS » POUR LA SECURITE FORESTIERE, LE SECOURISME EN CONTRE LES ABUS DE L'ALCOOL ET DU TABAC — **r.**: Ryan Larkin, Kaj Pindal, Gerard Potterton - **p.**: National Film Board, 1965-66-67.

THE ANIMAL MOVIE — **r.**: Grant Munro, Ron Tunis - **f.**: Jacques Jarry - **m.**: Kathleen Shannon, Pierre Brault, Malca Gillson - **p.**: National Film Board, 1966.

Cecoslovacchia

CHLAPECEK NEBO HOLCICKA? (t.l.: **Maschio o femmina?**) — **r.**, **sc.**: Hermína Týrlová - **f.**: Antonín Horák - **m.**: Zdeněk Liška - **p.**: Kratký Film, Gottwaldov, 1966.

DO LESICKA NA CEKANOU (t.l.: **Alla posta nel bosco**) — **r.**: Jiří Brdečka - **s.**: da una canzone popolare - **sc.**: M. Vaček, R. Kalčik - **f.**: Ivan Masník - **scg.**: František Braun - **m.**: Jan Novák - **mo.**: Marta Látalová - **an.**: Jaroslav Doubrava - **p.**: Studio « Fratelli in maglietta », Praga, 1966.

ET COETERA — **r.**, **sc.**: Jan Svankmajer - **f.**: Jiří Šafar - **m.**: Zdeněk Liška - **p.**: Kratký Film, Praga, 1966.

GENESIS — **r.**, **sc.**: Jana Merglová - **f.**: Jiří Šafar - **p.**: Kratký Film, Praga, 1966.

O NICEM (t.l.: **Niente**) — **r.**: Pavel Hobl - **sc.**: Pavel Hobl, Vladimír Brodský - **s.**, **commento**: Vladimír Brodský - **f.**: Ivan Masník - p.: Kratký Film, Praga, 1966.

PROC SE USMIVAS MONO LISO? (t.l.: **Perché sorridi Monna Lisa?**) — **r.**, **sc.**: Jiří Brdečka - **f.**: Ivan Masník - **p.**: Kratký Film, Praga, 1966.

Cuba

OSAIN — **r.**: Herman Henriquez - **sc.**: Tomas Gonzales - **f.**: Pepin Rodriguez - **dis.**: Tulio Raggi - **p.**: Elia Tuya-Paco Prats, 1967.

Finlandia

+ PLUS — MINUS — **r.**: Eino Ruutsalo - **p.**: Eino Ruutsalo, 1967.

Francia

ARES CONTRE ATLAS — **r.**, **sc.**, **dis.**: Manuel Otero - **an.**: Jacques Leroux, Manuel Otero - **p.**: Cinémation, 1967.

EVEIL — **r.**: Peter Foldes - **ass. r.**: Sarah Hembry - **int.**: Handa - **m.**: Luc Périni - **p.**: Europart-Service de la Recherche O.R.T.F., 1967.

IMAGES POUR UN CLOWN — **r.**, **sc.**: Richard Guillon - **ass. r.**: Jean-Jacques Shokemundes - **m.**: P. Pugret - **p.**: Atalante, 1967.

LA BALADE D'EMILE — **r., dis.:** Manuel Otero - **an.:** Henri Lacam - **ass. an.:** José Xavier - **m.:** Martial Solal - **p.:** Jacques Leroux (Cinémation), 1966.

L'ARCHE DE NOE — **r., sc.:** Jean-François Laguionie - **m.:** Pierre Armand - **p.:** Les Films Paul Grimault-Service de la Recherche O.R.T.F., 1966.

LE JONGLEUR DE NOTRE-DAME — **r.:** Italo Bettiol, Stefano Lonati - **testo:** Maurice Genevoix - **f.:** Bob Zoubowitch - **m.:** François de Roubai - **mo.:** Jacqueline Meppiel, Henri Lanoë - **p.:** Les Films Pierre Remont, 1965.

L'OMBRE DE LA POMME — **r.:** Robert Lapoujade - **ass. r.:** Jean Noël - **m.:** Jean-Louis Chautemps, Bernard Vitet (improvvisazione) - **p.:** C.E.C.R.T., 1967.

Germania Occidentale

MASCHINE — **r., sc.:** Wolfgang Urchs - **p.:** T.C. Trickstudio, 1966.

STAUB — **r., sc.:** Franz e Ursula Winzentsen - **p.:** Helmut Herbst (Cinegrafik), 1967.

Giappone

ARU OTAKO NA BAOI (t.l.: **Un uomo**) — **r., sc.:** Sadao Tsukioka - **p.:** Sadao Tsukioka, 1966.

KACHI-KACHI YAMA MEOTO NO SUJIMICHI (t.l.: **Catch-catch**) — **r., sc., dis.:** Tadanori Yokoo - **testo e voce:** Mutsuo Takahashi - **m.:** Toshi Ichiyanagi - **mo.:** Shinichi Futaguchi - **p.:** Tokyo Publicity Center, 1966.

THE EGGS — **r., sc., dis., mo.:** Yoji Kuri - **an.** Yoji Kuri, Taku Furukawa - **p.:** Kuri Jikken Manga Kobo, 1966.

USIATAMA (t.l.: **Il genio**) — **r., sc., an., scg.:** Taku Furukawa - **f., mo.:** Yoji Kuri, Taku Furukawa - **m.:** Ei Ichiyanagi - **p.:** Kuri Jikken Manga Kobo, 1967.

Gran Bretagna

FLOW DIAGRAM — **r.:** Harold Whitaker - **testo:** Stan Hayward - **p.:** Halas & Batchelor, 1967.

THE CHAIR — **r., an.:** Bill Sewell - **p.:** T.V. Cartoons Ltd., 1967.

THE LADDER — **r., sc., an.:** George Dunning - **p.:** T.V. Cartoons Ltd., 1967.

THE PROFESSOR — **r., sc., dis.:** Peter See - **an.:** George Jackson - **m.:** Cliff Adams - **p.:** Short Films Group of the Rank Organisation, 1967.

THE QUESTION — **r.:** John Halas - **dis.:** John Dick - **m.:** Jack King - **p.:** Halas & Batchelor, 1967.

THE SAILOR AND THE DEVIL — **r., an.:** Errol Le Cain - **f.:** Ted Gerald - **m., parole:** Peter Shade - **p.:** Richard Williams Animation Productions, 1967.

WHATEVER HAPPENED TO UNCLE FRED? — **r.:** Bob Godfrey - **sc.:** Stan Hayward - **testo:** Tessa Godfrey - **m.:** Johnny Hawksworth - **f.:** Bev Roberts - **mo.:** Tony Fish - **p.:** Bob Godfrey Films Ltd., 1967.

Italia

UNA VITA IN SCATOLA — **r., sc.:** Bruno Bozzetto - **an.:** Guido Manuli - **scg.:** Giovanni Mulazzani - **f.:** Luciano Marzetti - **m.:** Franco Godi - **p.:** Bruno Bozzetto, 1967.

Jugoslavia

BECARAC (t.l.: **La ronda dei pretendenti**) — **r., sc., dis., scg.:** Zlatko Bourek - **an.:** Zlatko Sacer - **m.:** Emil Cossetto - **p.:** Zagreb Film, 1966.

KROTITELJ DIVLJIH KONJA (t.l.: **Il domatore di cavalli selvaggi**) — **r.:** Nedeljko Dragic - **sc.:** Vatroslav Mimica - **scg.:** Zlatko Bourek - **an.:** Nedeljko Dragic, Fodor Mirko, Zeljko Cingulin - **m.:** Tomica Simovic - **p.:** Zagreb Film, 1966.

MALI I VELIKI (t.l.: **Il piccolo e il grande**) — **r.:** Zlatko Grgic - **sc.:** Rudolph Borosak - **m.:** Davor Kajfes - **p.:** Zagreb Film, 1966.

MUHA (t.l.: **La mosca**) — **r.:** Aleksandar Marks, Vladimir Jutrisa - **sc.:** Vatroslav Mimica, Aleksandar Marks - **dis.:** Alesandar Marks - **an.:** Vladimir Jutrisa - **p.:** Zagreb Film, 1966.

REZULTAT (t.l.: **Il risultato**) — **r., sc.:** Ante Zaninovic - **m.:** Tomica Simovic - **p.:** Zagreb Film, 1966.

Olanda

HET DUEL (t.l.: **Il duello**) — **r.:** Ronald Bijlsma - **f.:** Bert Gehner - **m.:** Ab Jansen - **p.:** N.V. Cine Centrum, 1966.

Polonia

CZAR KOLEK (t.l.: **Il fascino delle due ruote**) — **r.:** Kasimierz Urbanski - **coll. r.:** Ryzsard Czrekala - **m.:** Krzysztof Penderecki - **p.:** Studio polacco di miniature, 1967.

DIAGRAM (t.l.: **Il diagramma**) — **r.:** Daniel Szczechura - **p.:** Film Polski, 1966.

KLATKI (t.l.: **Le gabbie**) — **r.:** Miroslaw Kijowicz - **s., sc.:** Hanna Jagoszewska, Miroslaw Kijowicz - **f.:** Jan Tkaczyk - **m.:** Krzysztof T. Komeda - **p.:** Studio polacco di miniature, 1967.

TRZYNASTY BARAN (t.l.: **Il tredicesimo montone**) — **r.:** Zofia Oraczewska - **s.** e **sc.:** Ana Kamienska, Zofia Oraczewska - **f.:** Maria Niedzwiecka - **m.:** Waldemar Kazanecki - **p.:** Studio polacco di miniature, 1966.

WSZYSTKO JEST LICZBA (t.l.: **Il regno dei numeri**) — **r., sc., f., scg.:** Stefan Schabenbeck - **m.:** Zofia Stanczewa - **p.:** Studio SE.MA.FOR., 1967.

Romania

MIMETISM (t.l.: **Mimetismo**) — **r.:** Gheorghe Sibianu-Saidel - **sc.:** Sandra Alupi, Gheorghe Sibianu-Saidel - **dis.:** Benedict Ganesco - **f.:** Constantin Iscrulesco - **p.:** Animafilm, 1966.

DRASUL (t.l.: **La città**) — **r., sc., dis.:** Sabin Balasa - **f.:** Constantin Iscrulesco - **m.:** Costin Miereanu - **p.:** Animafilm, 1967.

TOT PILULE (t.l.: **Ancora pillole**) — **r., sc., dis., an.:** Ion Popescu-Gopo - **f.:** Rad Codream - **m.:** Radu Zamfiresco - **p.:** Animafilm, 1967.

Stati Uniti

BREATH — **r., sc., dis., an.:** Jimmy Teru Murakami - **mo.:** Rich Harrison - **p.:** Murakami Wolf Films Inc., 1967.

GOOD NEIGHBOUR NUDNIK — **r., dis.:** Gene Deitch - **p.:** Rembrandt Films, 1966.

HERB ALPERT AND THE TIJUANA BRASS DOUBLE FEATURE — **r.:** John e Faith Hubley - **m.:** Nerb Alpert - **an.:** Gerard Baldwin, Phil Duncan, Emery Hawkins, Barry Nelson, Rod Scribner, Ed Smith - **p.:** John e Faith Hubley (Paramount), 1966.

HOMAGE TO EDWARD MUYBRIDGE — **r.:** David Hanson - **p.:** Cinema Department of the University of Southern California, 1965.

SYMMETRY — **r.:** Philip Stapp - **p.:** Philip Stapp-Sturgis Grant, 1967.

THE BOX — **r., sc., dis., an.:** Fred Wolf - **m.:** Shelley Manne - **mo.:** Rich Harrison - **p.:** Murakami Wolf Films Inc., 1967.

THINK OR SINK — **r.:** Shamus Culhane - **sc.:** James Tyer - **m.:** Winston Sharples - **dis.:** Hal Silvermintz, Gil Miret, Dante Barbetta - **an.:** Al Eugster - **p.:** Paramount, 1966.

TO HARE IS HUMAN — **r.:** Chuck Jones - **s.** e **sc.:** Michael Maltese - **an.:** Ken Harris, Abe Levitow, Richard Thompson, Ben Washam - **m.:** Milt Franklyn - **voce:** Mel Blanc - **mo.:** Treg Brown - **p.:** Warnes Bros, 1967.

URBANISSIMO — **r.:** John Hubley - **s.** e **sc.:** John e Faith Hubley - **coll. sc.:** Jacques Godbout - **an.:** Gerard Baldwin, Frank Braxton, Phil Duncan, Rod Scribner, Ed Smith - **m.:** Benny Carter con Maynard Ferguson, Shelley Manne, Harry Edison, Ray Brown, Pete Jolly - **p.:** John e Faith Hubley, 1967.

Svezia

STADEN SOM LASTE (t.l.: **La città che legge**) — **r.:** Arne Gustafsson - **sc., dis., an.:** Sunniva Kellquist, Jan-Olof Sundström - **testo:** Bo Setterlin - **p.:** Filmkontakt, 1966.

Ungheria

ELLOPTAK A VITAMINOMAT (t.l.: **I ladri di vitamine**) — **r., dis.:** Otto Foky - **sc.:** Jozsef Nepp - **m.:** Tomas Deak - **coll. art.:** Antal Lambing, Mihaly Marta, Bela Santha, Lazslo Szabo - **m.:** Domonkos Horvath - **f.:** Janos Toth - **mo.:** Janos Czipauer - **p.:** Studio Pannonia, 1966.

HA EN FELNOTT VOLNEK (t.l.: **Se fossi grande**) — **r., dis.:** Peter Szobuszlai - **sc.:** Eva Janikovszky - **m.:** Zsolt Petho - **f.:** Maria Nemenyi - **mo.:** Janos Czipauer - **p.:** Studio Pannonia, 1966.

OR PERC GYLKOSSAG (t.l.: **Cinque minuti di orrore**) — **r., sc., dis.:** Jozsef Nepp - **f.:** Maria Nemenyi - **m.:** Tomas Deak - **p.:** Studio Pannonia, 1967.

Unione Sovietica

JA JDOU PTIENTSA (t.l.: **Aspetto un uccellino**) — **r.:** Nicolas Seredriakov - **scg.:** Nicolas Seredriakov, I. Urmače - **f.:** N. Bitmann, V. Saru-

khanov - **m.**: A. Zatsepin, E. Krilatov - **an.**: Y. Klepatskij, P. Petrov, M. Portnaia, M Zubova, K. Malantovic - **p.**: Sojuzmultfilm, 1966.

PIU', PIU', PIU', (t.l.) — **r.**: Max Gerebčievskij - **p.**: Sojuzmultfilm, 1966.

UN GUANTO (t.l.) — **r.**: Roman Kačanov - **p.**: Sojuzmultfilm, 1966.

(a cura di GIANNI RONDOLINO)

Berlino: un'edizione aperta alle voci nuove

Nato a suo tempo come bandiera dell'Occidente negli anni acuti della « guerra fredda », il Festival di Berlino ha saputo dimostrare la propria « necessità » svincolandosi dalle intenzioni sia pur nobilmente propagandistiche delle origini. Il Festfilmspiele non dipende più in linea diretta dal Senato della Città e si è dotato di una propria autonoma organizzazione. Pur appoggiandosi ad un certo clima mondano-divistico di stampo cannense, ha cercato di unire ad alcune pellicole di richiamo spettacolare una scelta rigorosa, con l'occhio puntato ai giovani. Si vede che Pesaro insegna, se in un anno sia Berlino che Venezia hanno eliminato alcuni film per far posto a molte « opere prime » e hanno preferito i nomi da scoprire a quelli già consacrati. Se si scorre il programma della rassegna berlinese, è difficile trovare più di quattro o cinque firme affermate. Come spesso accade, il verdetto della giuria, formata con i consueti criteri diplomatici di equilibrio nazionale e di tendenze, si è posto su una linea arretrata rispetto all'indicazione dei selezionatori; basti considerare i due verdetti per l'interpretazione, andati a due eminenti esponenti della vecchia scuola, i quali certo meritavano la palma ma erano, anche, al di là della necessità di un premio, essendo ormai situati, l'uno e l'altro (si tratta di Michel Simon e di « Dame » Edith Evans) già nella storia del cinema e dello spettacolo europei.

L'Orso d'oro a *Le départ* di Jerzy Skolimowsky fa da spia all'intento dialogico che muove il rinnovato festival berlinese: per la prima volta i paesi dell'Europa orientale avevano inviato i loro giornalisti cinematografici e per parte sua la Jugoslavia si era assunta il compito di essere il primo paese socialista a partecipare ufficialmente alla giuria (con Petrović) e al concorso, subito incoraggiata da un del resto non immeritato Orso d'argento. Poiché Skolimowsky è polacco, il massimo premio ad un suo film, anche se girato per i belgi, era un altro gesto di incontro, come lo erano stati negli anni scorsi gli « Orsi » attribuiti a Polanski.

Mediocrissima è risultata la scelta dei cortometraggi, i quali concorrono a premi ma non costituiscono, come a Venezia, rassegna a sé e sono perciò proiettati nel naturale ruolo di complemento di programma. È probabile che gli organizzatori abbiano concesso con indulgenza a registi e a nazioni sul piano dello « short » per poter esercitare una maggiore intransigenza sui film veri e propri. Tra le sezioni collaterali — che godono però di orari e di sedi non

inferiori alla principale — spiccava l'iniziativa della « Settimana del giovane cinema italiano » organizzata dal nostro Gideon Bachmann, in linea con la particolare apertura verso gli esordienti da parte della rassegna. Ogni anno, ci dicono, vi sarà in coincidenza col Festival una di queste « Settimane », dedicata ogni volta ad un Paese diverso (è un po' la formula degli « Incontri » di Sorrento, ma senza cornice mondana e volta alle opere prime). La retrospettiva era duplice: se la personale di Ernst Lubitsch non presentava sorprese per noi che avevamo visto quasi tutti i film a Venezia a suo tempo, di eccezionale interesse è stata la personale dedicata ad Harry Langdon, alla presenza della vedova e del figlio del grande e misconosciuto comico. La selezione comprendeva i maggiori lungometraggi, sia diretti da Langdon che da altri (fra cui Capra), ed ha riconfermato il talento originale e la profondità umana di un comico che si conferma a posteriori a livello dei Chaplin e dei Keaton. Ma su Langdon ci riproponiamo di tornare in una prossima occasione, anche alla luce dei film di cui si è potuto prendere ora conoscenza diretta.

Oh, Dad, Poor Dad ecc. di R. Quine (U.S.A.).

Avendo optato per le voci nuove anche a costo dell'antispettacolarità, i selezionatori berlinesi han ritenuto a ragione di aprire e chiudere il Festival con opere fortemente spettacolari, a grande schermo, colorate, con divi, andandole a cercare, è ovvio, a Hollywood. Si tratta di *Oh Dad, Poor Dad, Mamma's Hung You in the Closet and I'm Feelin' So Sad!* di Richard Quine e di *The Flim-Flam Man* (Carta che vince, carta che perde) di Irvin Kershner, l'uno e l'altro assai decorosi nell'ambito in cui si muovono e il primo anche più che decoroso, tanto che l'avremmo visto volentieri coronato con qualche premio, magari per la duttile, fine, intelligente interpretazione di Robert Morse, il bizzarro giovanotto di *The Loved One* (Il caro estinto). All'atmosfera del romanzo di Waugh e del film da esso derivato si rifà con sufficiente chiarezza il film di Quine, che di nuovo cuce insieme gli elementi che così bene avevano funzionato in quell'occasione, a cominciare da due degli interpreti (oltre al citato Morse c'è, come voce d'oltretomba che si inserisce di tanto in tanto nell'azione ed infine in persona, nella rigidità del cadavere, il sapido commediante Jonathan Winters, che nell'altro film era il « Beato Reverendo »), proseguendo con analogo clima mortuario in contrasto con il lusso e lo scintillio d'un ambiente molto vivo e finendo con l'intento satirico assai analogo nei confronti di certi aspetti negativi del mondo altoborghese statunitense. La situazione riassunta nel titolo interminabile è mutuata dall'omonimo atto unico (da noi rappresentato in due tempi, data la lunghezza, dal regista Mario Missiroli con Sandrino Panseri; quello del *Posto* di Olmi, nel ruolo ch'è adesso di Morse) di Arthur Kopit, uno dei nomi di punta dell'avanguardia teatrale americana. La signora Roseplette è la tipica « terribile vedova » del solito danaroso uomo d'affari morto giovane dopo averle creato una fortuna sulla quale ella può vivere di rendita. Estrosa, capricciosa, non disposta malgrado l'età matura a rinunciare al ruolo di donna fatale, la miliardaria gira il mondo portandosi dietro il figlio Jonathan, un giovane ultratimido, anzi complessato, che si scioglie dall'emozione a vedere una donna, e che le turbe psichiche da cui è affetto consigliano di tener rinchiuso a doppia mandata. Ma il figlio non è l'unico bagaglio pittoresco, dato che bisogna aggiungervi una rara collezione di piante carnivore e il cadavere del marito, accuratamente imbalsamato e amorosamente riposto nell'armadio. Sulla situazione di base, peculiare del teatro

dell'assurdo dei giovani anglosassoni (Kopit scrisse la commedia venticinquenne, ancora studente universitario), si innestano due storie che procedono parallele, quella del Commodoro — siamo in un'isola dei Tropici in un grand hotel per multimiliardari — che corteggia la signora e quella di Rosalie, giovanissima baby-sitter dell'albergo, che tenta di sedurre Jonathan. Quest'ultima faccenda avrà conseguenze impreviste, perché Jonathan (ma si ha il sospetto che non sia la prima volta) sconvolto dal richiamo del sesso ammazza la ragazza, dopo aver distrutto le amate piante carnivore della madre e aver fatto cascare dall'armadio la riverita salma del padre. Uccisa la fanciulla, tutto è di nuovo in ordine, nessuno più insidia il difficile equilibrio fra madre e figlio e i due Rosepettle possono indisturbati riprendere il loro giro del mondo. Ad una lettura superficiale, questa mescolanza di macabro e erotismo può far pensare ad una vecchia « pochade » rinverdita con l'umorismo nero anglosassone; ed è ciò che combinarono, a quanto si sa, Marcel Aymé, traduttore-riduttore, e Jean Le Poulain, regista, per l'edizione francese messa in scena nel '63 (la « pièce » è del '62) ai « Bouffes Parisiennes » per la « rentrée » di Edwige Feuillère (Gérard Lartigau era Jonathan e Estella Blain la ragazza), tanto che Kopit si oppose e ne nacque un putiferio, col risultato che Aymé ritirò il nome dai manifesti. Può essere indicativo sapere che una delle opposizioni dell'autore era sul fatto che la Blain fosse troppo svestita. A Kopit premeva infatti che sui risvolti piccanti dell'intrigo prevalesse l'indirizzo satirico, cioè la ragion d'essere del suo lavoro, i cui bersagli ci sembrano inequivocabili. Comunque, quel tanto di voluto, di programmatico che rendeva un po' intellettualistico il testo e perciò ne affidava la riuscita soprattutto alla « verve » della principale interprete (in Italia fu una impagabile Laura Adani) risulta riscattato dalla mano esperta di Richard Quine, che manovra i fili con abilità componendo uno spettacolo di « black humour » incisivo e divertente, sempre sul filo dell'intelligenza. Rosalind Russell è la signora Roseplette con l'autorità di una mattatrice che ha attraversato con frutto il periodo aureo della « Sophisticated »: recita, balla, si disfrena in cento modi, sempre abbigliata in costumi appropriatamente vistosi e stravaganti, ma si sorveglia dai rischi dell'eccesso. *The Flim-Flam Man* di Irvin Kershner deriva da un normale romanzo di « letteratura amena » di Guy Owens il ritratto colorito di un amabile lestofante, che gira la provincia americana vivacchiando di truffe ingegnose. Fuggito di prigione con un giovane delinquente di nome Jason, Mordecai Jones, così si chiama l'imbroglione, attraversa valli e paesi braccato dai poliziotti, ma la fuga non gli impedisce di combinare ulteriori affari con classica disinvoltura. Il pregio maggiore della commediola sta nella raffigurazione del tipo, che ha tanti precedenti nella narrativa statunitense e che trova un abile interprete in George C. Scott. Alcune « gags », alcune situazioni, qualche figurina di provinciale sciocco apparentano *The Flim-Flam Man* alla buona tradizione di certo cinema di buona fattura in chiave sorridente come Hollywood sa di quando in quando sfornare. Peccato che la riuscita del tutto (c'è un inseguimento in auto godibilissimo) sia compromessa dal fastidioso moralismo della fine, quando si deve ad ogni costo riscattare la figura del ragazzo facendolo convertire alla retta via tramite i begli occhi di una fanciulla per bene. Così l'operina, fino allora nei suoi limiti gradevole e simpatica, scivola nel banale romanzo rosa. Nella parte di Jason esordisce senza per ora rivelare particolari talenti il giovane Michael Sarrazin.

The Flim-Flam Man (Carta che vince, carta che perde) di I. Kershner (U.S.A.).

Al cinema di tradizione appartiene anche il francese *Le vieil homme et l'enfant,* scritto e diretto da Claude Berri con un mestiere tranquillo e fuori tempo, attento alla scrupolosa costruzione del racconto secondo le regole e alla impeccabile direzione degli attori. La vicenda si impernia su un ragazzo ebreo, Claude, che durante l'occupazione tedesca, nel '44, lascia Parigi con falsi documenti, e viene ricoverato in campagna presso Pépé, un vecchio pensionato che non sa nulla della reale condizione del ragazzo. Il grottesco nasce dal fatto che questo Pépé è il concentrato di tutti i pregiudizi piccolo-borghesi d'un reazionario di provincia: è filo-petainista, anti-bolscevico e razzista; parla sempre male degli ebrei e non sa, né sapra mai, di ospitarne uno in casa. Berri vuol da un lato dimostrare come i pregiudizi distorcano il retto sentire anche di tanta brava gente come Pépé che non hanno l'istruzione e la maturità per potersi liberare dalle idee sbagliate insufflate dalla propaganda e dai giornali; dall'altro, ribadire che il razzismo non trova rispondenza nella realtà umana ed è frutto di suggestione, ché Pepé vuol bene a Claude credendolo ariano mentre forse non proverebbe altrettanta tenerezza se lo sapesse israelita. La linea generale del film è altamente civile, tuttavia alla fine la tenerezza mostrata nel raffigurare l'ambiente del vecchio e la figura stessa di questi può generare della confusione nostalgica in qualche spettatore. Comunque, *Le vieil homme et l'enfant* è soprattutto un film « d'attore » e vive in funzione di quel gigione d'alta classe che è Michel Simon, in una caratterizzazione da antologia.

Le vieil homme et l'enfant di C. Berri (Francia).

Altro film che gioca le sue carte sulla ineccepibilità della fattura, ma con un talento e una finezza di toni che il francese non possiede, è *The Whisperers* che l'inglese Bryan Forbes, regista incline all'introspezione, ha sviluppato da un romanzo di Robert Nicholson. Nel seguire il quieto errare quotidiano d'una vecchietta abbandonata dal marito, nella grigia e triste Londra dei sobborghi, e poi il suo far trascorrere le ore nelle piccole mansioni casalinghe, non sfuggiamo ad una sensazione di già visto. Dietro Forbes c'è tutto il miglior cinema britannico: l'accuratezza dell'ambiente, la discrezione dello sguardo (che non cede mai al sentimentalismo) su una realtà umana non rosea, la penetrante capacità di delineare un carattere. Questa signora Ross è parente di tanti altri personaggi di commedie e di film d'origine inglese, eppure Forbes riesce a farcelo dimenticare in virtù d'una sensibilità di regista, che si immedesima con la sua vecchietta e il suo modesto appartamentino e partecipa con simpatia alle sue piccole speranze e alle sue illusioni. Come in altra chiave, molto diversa, faceva Cechov, il tono spento — ma poeticamente spento — del dramma non si riscalda nemmeno per quei fatti che altri farebbe esplodere come risolutivi, ad esempio il ritorno e il successivo abbandono del marito fedifrago e egoista: i fatti infatti vengono riassorbiti nel clima generale, anzi meglio nello stato d'animo. « Dame » Edith Evans è attrice perfetta nella modulazione di toni accorati, melanconici, che non scadono mai a mezzucci d'effetto, in una recitazione che potremmo dire in « pianissimo ». (Non abbiamo potuto vedere l'altro film di produzione britannica, *The Penthouse,* « opera prima » di Peter Collinson, che peraltro era fuori concorso).

The Whisperers di B. Forbes (G.B.).

E veniamo alle voci nuove che hanno caratterizzato quest'edizione della rassegna berlinese. Dimentichiamoci in fretta di *Noche terrible* dell'argentino (peraltro non esordiente) Rodolfo Kuhn, un pasticcetto fra onirico e psicanalitico di realizzazione semifilodrammatica su come un fidanzato sogna di trat-

Noche terrible di R. Kuhn (Argentina).

La zattera della Medusa (t.l.) di N. Kondorous (Grecia).

tare, senza riuscirvi perché condizionato da una rigida educazione, la fidanzata. Dimentichiamoci pure anche del greco *La zattera della Medusa* di Nikos Kondouros, uno di quei tentativi di « rinverdire » la mitologia ellenica trasponendola in epoca moderna che è fallita a registi (vedi Dassin) ben più esperti del calligrafico, decadente, estenuato Kondorous.

Le mur *di S. Roullet* (*Francia*)

Le sorprese più stimolanti ci sono venute dalla Francia e dalla Svezia. Dalla Francia, un ex collaboratore di Bresson, Serge Roullet, ha esordito con una versione del racconto *Le mur* di Jean-Paul Sartre, che narra, come si ricorderà (è uno dei primi dello scrittore, risalendo al 1939), la angosciata notte trascorsa in carcere da alcuni repubblicani spagnoli, durante la guerra civile, in attesa di essere fucilati all'alba. Nel testo, la lunga vigilia alla morte è vissuta in prima persona dall'operaio Pablo, che a poco a poco si distacca quasi dal proprio corpo e con esso dalle passioni del vivere (fra cui il ricordo della sua donna, Concha, e la sollecitazione degli ideali per i quali è condannato) e si cala in una sorta di atarassia, che nella prospettiva dell'inevitabilità della fine (concepita materialisticamente come estinzione totale) lo fa guardare al mondo dei vivi, al quale già non si sente più partecipe, come a un immenso campo di preoccupazioni assurde, di pensieri, di atti senza significato. (« Questi due tipi gallonati con i loro stivaloni e i loro frustini », pensa Pablo nel testo sartriano, a proposito dei due franchisti che lo interrogano, « dopotutto erano uomini che sarebbero morti. Un po' più tardi di me, ma non tanto. E si occupavano a cercar nomi sui loro scartafacci, ricercavano altri uomini per incarcerarli o sopprimerli; avevano delle opinioni sull'avvenire della Spagna e su altri soggetti. Le loro piccole attività mi parevano urtanti e buffonesche: non mi riusciva più di mettermi al loro posto, mi sembravano pazzi ». E poco oltre, chiedendosi le ragioni del suo silenzio sul nascondiglio del capo anarchico Ramon Gris: « Preferivo crepare piuttosto che denunciare Gris. Perché? Non volevo più bene a Ramon Gris. La mia amicizia per lui era morta un po' prima dell'alba contemporaneamente al mio amore per Concha, contemporaneamente al mio desiderio di vivere. Senza dubbio continuavo a stimarlo; era un eroe. Ma non era per questa ragione che accettavo di morire al suo posto; la sua vita non aveva più valore della mia; nessuna vita aveva valore. Avrebbero messo un uomo al muro e gli avrebbero sparato addosso fino a che non fosse crepato: che fossi io o Gris o un altro era lo stesso. Sapevo bene che lui era più utile di me alla causa spagnola, ma me ne fregavo della Spagna e dell'anarchia: niente aveva più importanza. Eppure ero lì, potevo salvarmi la pelle denunciando Gris e mi rifiutavo di farlo. Trovavo questo piuttosto comico: era ostinazione ». Per togliersi un capriccio, vedere i suoi inquisitori gallonati correre a perdifiato alla ricerca inutile del capo nascosto, Pablo fornisce loro un'indicazione inventata lì per lì; ma la beffa si ritorce contro di lui perché per caso il luogo dove li manda è quello vero. Su questo colpo di scena si chiude il racconto. Quando Pablo, per il momento graziato come delatore, viene a sapere la cosa, « tutto si mise a girare e mi ritrovai seduto in terra: ridevo così forte che mi vennero le lagrime agli occhi » (1).

(1) Citiamo i passi più sopra riportati dalla traduzione di E.G. (« Il muro ») edita a Torino da Einaudi e ora ristampata nella collana « Gli Oscar », Mondadori, Milano, 1966.

Se Pablo incarna la visione dell'universo d'un esistenzialismo del tutto negativo qual è quello del Sartre degli inizi (poi maturatosi, come sappiamo, verso una maggiore disponibilità al senso almeno della responsabilità storica e sociale), egli non è il solo. Come deuteragonisti ha l'irlandese Tom e un altro spagnolo, il ragazzo Juan. Quest'ultimo incarna la pura paura fisica della morte come momento di strazio atroce e irrimediabile, mentre Tom contrappone al nihilismo di Pablo un interrogativo metafisico sulla possibilità d'una vita ultraterrena. « *Le Mur* », scrive Maurice Nadeau, « montre l'homme dans une situation extrême. Elle est assumée, conquise, surmontée. La nouvelle distille, sur le plain littéraire, toute l'horreur d'un conte d'Edgar Poe » (2). A quasi trent'anni di distanza, l'accostamento d'un regista giovane al Sartre più vecchio è di per sé ricco di interesse. Sappiamo che Sartre, deluso dai precedenti adattamenti cinematografici della sua opera, era contrario al progetto ma si lasciò poi convincere ed anzi collaborò con consigli e suggerimenti alla sceneggiatura. Il punto debole del testo era il finale, troppo programmatico nella dimostrazione dell'assurdità del tutto per essere artisticamente risolto e quindi drammaticamente efficace. Rilevava appunto Carlo Bo che « *Le Mur* » si affida nella sua soluzione centrale a una scommessa, a una forma di sorpresa che sentiamo acerba per quello che sarà il mondo della maturità di Sartre » (3). Roullet, senza cambiare la sostanza della situazione, ne allunga i tempi, e in luogo delle due rapide righe finali sartriane sviluppa una sequenza in cui Pablo è alle prese con la fine di Ramon, di cui è obiettivamente responsabile, e questo non può accettarlo. Ma anche in precedenza, il rispetto dello svolgersi delle pagine dello scrittore in parallela traduzione di immagini cinematografiche non impedisce al regista di fornire una sua prospettiva. Il medico belga, ad esempio, non è messo lì dai franchisti per sorvegliare e forse far parlare, ma è in carcere con loro e acquista maggior spessore di personaggio, incarnando l'atteggiamento disumano dello scienziato per cui l'attesa della morte, al di là o prima di ogni impostazione filosofica o religiosa, è una eccezionale situazione di studio su cavie da laboratorio. Né è da dimenticare che l'oggettività del mostrare della macchina da presa immerge Pablo nell'ambiente e muta il film da diario personale di lui a cronaca collettiva di tutti. Così, la minuzia dell'osservazione delle piccole cose, delle reazioni minime, dei particolari della stanza che empiono il racconto sono sostituite da un attento lavorìo del regista sui volti, in una costante penombra solo rischiarata dai ricordi del passato, questi ultimi certo più vivi e presenti (in quanto mostrati) di quanto non siano nella pagina scritta. Per la prima volta, dunque, un testo di Sartre funziona bene sullo schermo senza farvi pesare una letterarietà frutto sovente di una cattiva lettura da parte dei realizzatori. Servendosi di attori poco conosciuti, limitando la scenografia alle poche cose essenziali, scavando sulla dialettica spirituale fra i vari prigionieri in attesa dell'esecuzione, Roullet ha mostrato un sicuro talento, che denuncia il debito al maestro Bresson senza peraltro accontentarsi di mutuarne modi stilistici: e il tema della morte, partendo da Sartre ma non esaurendosi nella « traduzione » pura e semplice, acquista

---

(2) MAURICE NADEAU: *Le roman français depuis la guerre,* Paris, Gallimard, 1963.
(3) CARLO BO: *Sartre e il romanzo,* 1946, ora raccolto nel volume *Della lettura e altri saggi,* Firenze, Vallecchi, 1953.

sullo schermo tutta la sua importanza in un film compatto e complesso insieme, al quale avremmo desiderato fosse stato attribuito qualche riconoscimento da parte della giuria.

Här har du ditt liv (t.l.: Questa è la vera vita) di J. Troell (Svezia).

I paesi nordici sono stati rappresentati dalla Svezia, dalla Danimarca e dalla Norvegia con opere fra loro diverse ma tutte degne di essere conosciute. *Här har du ditt liv* (Questa è la vera vita) dello svedese Jan Troell non guadagna ad accostarvicisi a partire dal suo soggetto. La storia di Olof, un ragazzo del nord della Svezia, che a 14 anni, alla vigilia della prima guerra mondiale, lascia la famiglia e la regione desolata per cercarsi un lavoro, e via via passa per varie occupazioni e acquista esperienza della vita, partecipando alle prime lotte sociali del nascente socialismo svedese (lo lasciamo a diciotto anni, mentre termina per così dire l'apprendistato dell'esistenza e s'avvia verso il futuro di adulto) richiama tanti romanzi naturalisti maggiori e minori (e fra i minori, ricordiamo pure il nostro « Il posto nel mondo » di Virgilio Brocchi, che è appunto la storia d'un ragazzo che si fa uomo e partecipa alle prime controversie di lavoro e scopre la comunità operaia). Di contro al preteso soggettivismo degli anziani, altri giovani registi nordici hanno, l'abbiamo visto negli anni recenti, volto lo sguardo indietro al mondo del lavoro di ieri, rivendicando una tematica che pareva propria solo dei francesi, degli italiani, dei tedeschi: si pensi a *Kvarteret korpen* (t.l.: Quartiere del corvo, 1964) di Bo Widerberg, presentato a Cannes tre anni fa, che tuttavia si riferiva ad anni più vicini, il 1936. Troell ha voluto dimostrare come si possa trattare una materia per la quale sembra che l'unico riferimento d'obbligo debba essere Zola con uno stile agli antipodi del naturalismo e che tuttavia non esclude la partecipazione. Non a caso, dunque, la scelta letteraria d'origine (il film è tratto da un romanzo) riguarda un libro di Eyvind Johnson, l'ampia autobiografia dal medesimo titolo del film che Johnson pubblicò fra il '34 e il '37. Scrive infatti il Prampolini che « strana può apparire la qualifica di scrittore proletario per Eyvind Johnson, stilista raffinato, sollecito dell'espressione precisa e intensa; eppure, anche prescindendo dalle varie occupazioni della prima giovinezza (operaio idraulico, agricoltore, operatore cinematografico, ecc.), l'elemento decisivo è fornito dal suo costante e appassionato interesse per i problemi sociali, quali possono apparire a un moralista avido di giustizia, se non a un agitatore impaziente di agire » (4). Nel suo primo film, dalle cadenze ampie, Troell si è rifatto ad un tempo all'impegno tematico e alla qualità di stile di Johnson, comportandosi di fronte alla macchina da presa con estrema ma non anarchica libertà: oscillazione fra il bianco e nero e il colore e quest'ulmo in varietà di gamme che non disdegnano le tinte tenuissime (Jan Troell, caso abbastanza raro, ha firmato anche la fotografia del film), rallentati e accelerati, arresti su immagini fisse per fermare uno stato d'animo o mettere in luce un particolare (si veda la deliziosa scena dei due giovani con la bicicletta). All'attivo del film, che qualche distributore intelligente dovrebbe importare almeno per i circuiti dei « cinéma d'essai », è anche la recitazione molto sottile di Eddie Axberg e di Ulla Sjöblom. In parti minori appaiono due tipici attori bergmaniani come Björnstrand e Max von Sydow. L'altro film svedese,

(4) GIACOMO PRAMPOLINI: *Storia universale della letteratura,* vol. V, Torino, UTET, 1951.

Livet är stenkul di J. Halldorff (Svezia).

Livet är stenkul di Jan Halldorff, potrebbe anche essere considerato un rifacimento in chiave di commedia di *The Servant* (Il servo) di Losey. Identica è infatti, con una minima variante, la situazione centrale: una giovane signora (in luogo del giovane signore) diventa gradualmente succube della giovane « baby-sitter » del figlio (in luogo del domestico) e si lascia portare in casa da lei giovinastri da teppa che si insediano e organizzano festini al limite dell'orgia, senza che il marito possa riconquistare la moglie (fino allora fedele e felice) o la presenza del bambino crei in lei dei problemi. Rispetto al film di Losey, tuttavia, Halldorff opera un rovesciamento sostanziale quando appunto opta per la commedia anziché per la tragedia e vede nella baby-sitter non la corruttrice ma la « liberatrice » di Britt, la signora, dai propri condizionamenti di « perbenismo borghese ». *Livet är stenkul* acquista dunque il tono della commedia iconoclasta, esaltatrice di una astratta « libertà » nel disordine che non sembra promettere alcun nuovo equilibrio etico-sociale: e alla fermezza delle intenzioni del regista, che è anche autore, in parte, della sceneggiatura, fa riscontro infatti un andamento narrativo sciolto, una recitazione eccitata e sfrenata, un gusto, nei personaggi, più dello scherzo che del vero « fatto » rivoluzionario. Il disimpegno (rispetto a tutto) di Halldorff, che non ci si può far passare per vera critica antiborghese, è dimostrato anche dal goliardismo che circola nel film, realizzato peraltro con freschezza e spontaneità, il che richiama comunque la nostra attenzione su un regista che potrà fruttificare in seguito, e per ora è solo un vivace esemplificatore di un atteggiamento « beat » incapace di mutarsi in scelta etica purchessia. *Historien om Barbara* (t.l.: Storia di Barbara) è il quinto film del danese Palle Kjaerulff-Schmidt (che ha per collaboratore stabile lo scenarista Klaus Rifbjerg) e centra con esattezza lo stato d'animo di incertezza di molti contemporanei di fronte alle scelte fondamentali dell'esistenza. La protagonista, Barbara, è una giovane attrice in bilico fra la carriera e l'amore: opzione un po' frusta, si potrebbe osservare, riandando con la memoria a tanta letteratura femminile in argomento. Tuttavia la schiettezza del regista si applica appunto a sollevare il tema dal banale o dal già detto per farne l'occasione per l'analisi d'un comportamento esistenziale di fronte a scelte che ne implicano altre e più profonde. L'errare incerto e dubbioso di Barbara — ben interpretata dalla duttile ed elegante Yvonne Ingdal — fra un ambiente e l'altro, fra un uomo ed un altro alla ricerca difficile d'un « ubi consistam » che è, senza avere il coraggio di dirlo, anche la ricerca di una verità, è materia per un film raffinato e sottile, forse non destinato al grande successo di pubblico ma certo apprezzabile dallo spettatore intelligente. Nella parte di se stesso appare il regista svedese Bo Widerberg. In luogo della « registrazione » di stati d'animo di Kjaerulff-Schmidt, il norvegese Paul Løkkeberg si pronuncia deciso a favore della sua *Liv*, una ragazza (interpretata con provocatoria allegria da Vibeke Løkkeberg), una modella, anch'essa piena di incertezze ma ad esse capace di reagire in forma molto diversa dalla chiaroscurale malinconia della Barbara del film precedente. Liv arriva al cuore delle cose per istinto, che non è tanto, nelle intenzioni del regista, il mero istinto femminile quanto la « sanità » dei giovani di fronte al mondo complicato ed ipocrita degli anziani. La polemica giovanile di Liv si manifesta anche esteriormente attraverso un comportamento sbarazzino, da monella, che rende il film, senza dubbio minore, gradevole almeno in buona parte.

Historien om Barbara (t.l.: Storia di Barbara) di P. Kjaerulff-Schmidt (Danimarca).

Liv di P. Lokkeberg. (Norvegia).

Het Gangstermeisje (t.l.: La ragazza gangster) di F. Weisz (Olanda).

Sconcertante e forse inutile ma non privo di interesse è l'olandese *Het Gangstermeisje* (t.l.: La ragazza gangster) con cui esordisce nel lungometraggio (dopo aver vinto proprio a Berlino l'« Orso d'argento » per il cortometraggio nel '65) Frans Weisz, figlio d'arte, essendo suo padre l'attore ungherese Geza Weisz e suo zio il regista-operatore tedesco, da tempo emigrato a Hollywood, Karl Freund. All'immaginoso Freund non dovrebbe dispiacere questo *Het Gangstermeisje*, basato su un racconto di Remco Campert, che rivive in chiave ironico-brillante tanti miti del cinema, fra cui anche quelli del « suspense ». Girato in Olanda, sulla Riviera francese e a Roma, il film segue l'itinerario geografico, ma anche spirituale, di un giovane scrittore che a trent'anni ha raggiunto il successo, ha una bella moglie, Leonie, attrice, un simpatico figliolo, una confortevole casa e insomma l'agio del benessere e al quale un amico divenuto regista propone di trasporre in film il suo romanzo « La ragazza gangster ». Wessel Franken, così si chiama lo scrittore, si sposta sulla Costa Azzurra per lavorare in pace alla sceneggiatura e in tal modo si distacca dalla moglie, che ha sacrificato per un'altra come protagonista del film; quindi approda a Roma dove il film sarà girato e vi è blandito e onorato. A questo punto comprende d'essere schiavo del successo e al ricevimento per il primo giro di manovella sfascia tutto e se ne va, alla ricerca d'una più coerente formula di vita legata alla sua condizione di scrittore. In realtà, lo sconcerto deriva dal fatto che è difficile farci credere ai gravi problemi spirituali di uno scrittore di « gialli » che non sembra nemmeno un Simenon e s'apparenta piuttosto ad un Chase. Se però non prendiamo troppo sul serio le intenzioni di fondo, possiamo apprezzare al punto giusto le qualità di osservatore disincantato e non superficiale del regista (si veda la figura del produttore romano a rimorchio della moglie e il « morbido » rapporto fra i due anormali nella villa francese) e lo scintillio di qualche sua invenzione satirica, come quando Franken, stendendo la sceneggiatura, traspone in chiave immaginaria (visualizzata, come in *8 ½* di Fellini) le figure e le situazioni del suo vivere quotidiano, popolando di gangster e di angoscia uno scenario calmo e riposante. Al centro del film è un giovane attore di prosa, Paolo Graziosi (il segretario di sezione de *La Cina è vicina*), a cui viene offerta finalmente una parte di protagonista, che interpreta con signorile « nonchalance ». Il regista amico è affidato a un altro italiano, Gianmaria Volonté (il cui personaggio si chiama, guarda caso, Freund).

Paranoia di A. Ditvoorst (Olanda).

Un altro olandese, Adriaan Ditvoorst, ha tratto dal romanzo del connazionale Willem Frederik Hermans il lungo, a volte iterato ma intenso *Paranoia* dove, come in *Repulsion* di Polanski, si traccia un quadro clinico verosimile del manifestarsi e del progressivo aggravarsi, fino alla morte, di una tipica e tragica forma di pazzia. Qui il malato, Arnold, sequestra in casa la fidanzata Anna rischiando di ucciderla e di uccidere quanti altri vogliano liberarla. Il film, anche se qualcuno vorrà rinvenirvi chissà quali significati allegorici, è tutto in ciò che mostra ed è perciò fortemente limitato dalla non universalità di un caso clinico che riguarda porzioni così ristrette di umanità. Tenendo conto che è un'« opera prima » vale comunque ad indicare, in una cinematografia che non ci ha dato finora grandi film, un talento di regista di buona statura e di incisivo taglio personale.

Anche Jerzy Skolimowski, come il suo connazionale Roman Polanski, è

approdato in Occidente, pur se questa non è una scelta politica o ideologica, dato che continua a vivere e a operare nel suo Paese. *Le départ* è stato realizzato in Belgio ma è un film in cui circola, oltre all'anarchismo tipico dell'autore, molta aria dell'atteggiamento assai vicino spiritualmente dei godardiani parigini. *Le départ* è il decollo verso l'età adulta di un giovane di diciannove anni che compie la sua prima esperienza sessuale, sulla quale, indicata visivamente da un gran fuoco che incedia lo schermo, il film si chiude. Prima abbiamo fatto conoscenza con questo Marc, lavorante parrucchiere in un elegante Salone per signore, il quale non pensa ad altro ed altro non sogna che automobili fuoriserie e sportive e gare automobilistiche. Per procurarsele venderebbe sua madre, si può dire, e non disdegna, ma sempre con l'aria di chi si diverte a combinare scherzi piuttosto che di chi sappia di infrangere le leggi, di realizzare qualche truffa come quella del « maharajà » pur di conseguire il suo scopo. Allegro, mordace, scanzonato e sfrontato, corteggia anche una ragazza ma in modo platonico, mentre la passione per le macchine lo porta ad un pelo dal cedere alle seduzioni interessate di una matura cliente del « salone » in cerca di giovanetti imberbi; ma dal suo rifiuto « in extremis » nasce la nuova coscienza. Quando scoprirà l'amore vero, o almeno quello che nella impetuosità dei diciannove anni gli sembra tale, non penserà più alle macchine. *Le départ* ha il suo primo pregio nell'esattezza delle psicologie giovanili, nell'immediatezza con cui son colte ed espresse certe reazioni, certi moti dell'animo, certa timidezza coperta da apparente insolenza. Se ne apprezza poi il ritmo scattante con frequenti « gags » di buona lega e la recitazione mai artificiosa, insomma quell'atmosfera di gaiezza che lo permea e che è ben coronato dal bel commento musicale di Komeda. I limiti di Skolimowski sono forse quelli di aver fatto in Occidente un film troppo occidentale, cioè calato nelle mode e nei gusti del cinema giovane francese, laddove avremmo desiderato un più avvertibile accento nazionale, uno stile più personale e forse anche un più serio approfondimento d'un tema psicologico che rimane alla superficie, e porta al puro « divertissement ».

Le départ di J. Skolimowski (Belgio).

Il nuovo cinema tedesco vive su due gruppi l'un contro l'altro armati, se ben sappiamo, come accade del resto anche fra gli indipendenti di New York. L'uno è il gruppo di Kluge, degli scrittori-registi, di sinistra ideologica e di gran povertà di mezzi realizzativi; l'altro, che ruota attorno ai fratelli Peter e Ulrich Schamoni, mutua certi temi al primo ma li porta ad un piano più spettacolare, più confezionato secondo le buone regole e dispone perciò di maggiori mezzi e di una sicura distribuzione da parte del noleggio. Ad un osservatore estraneo la diversità fra le due linee risulta molto leggera, ma stando a Berlino la polemica fra i due appariva scoperta e senza indulgenze. La selezione di « voci nuove » per il Festfilmspiele infatti aveva tenuto conto soltanto del gruppo Schamoni, garantito nella distribuzione da un colosso del noleggio come Constantin. Ciò premesso, e riferite le polemiche (l'accusa, cioè, ai giovani distribuiti da Constantin di aver commercializzato la loro protesta), dobbiamo dire che i due film tedeschi non arrivano certo al livello di un Kluge o di uno Straub ma nemmeno sono insignificanti e da dimenticare. *Alle Jahre wieder* di Ulrich Schamoni è una sorta di « kammerspiel » aggiornato: pochi personaggi in pochi ambienti ed in unità di tempo ristretta: i giorni di Natale. Durante le feste tradizionali della famiglia, anche Hannes

Alle Jahre wieder di U. Schamoni (Germania).

Lücke, quarantenne uomo d'affari, va in provincia a trovare moglie e figli e a ritrovare tanti vecchi coetanei con i quali fare qualche sana bevuta in birreria. Senonché questo Lücke non è proprio il modello del capo-famiglia, vive di fatto separato dalla consorte e per questo « week-end » di fine d'anno non ha resistito a portarsi, nascosta nell'albergo della cittadina, la giovane amante. Il ribaltamento della situazione conduce ad un ritratto impietoso, e ben strutturato, a nostro avviso, della meschinità e dell'egoismo del protagonista, di cui è vittima l'amante non meno della moglie, le due donne che egli egualmente sacrifica per soddisfare insieme i suoi desideri e non perdere la vernice di rispettabilità a cui tiene. Benché con qualche lungaggine, il film di Schamoni, che il regista ha sceneggiato insieme a Michael Lentz, si colloca ad un buon livello sul piano dell'analisi intimista e della descrizione del chiuso mondo di certa borghesia provinciale. Johannes Schaaf, che in *Alle Jahre wieder* disegna con bonario realismo la figura dell'albergatore, esordisce come regista con *Tätowierung*, di cui ha anche scritto la sceneggiatura in collaborazione con Günther Herburger. È un film gonfio di « rabbia », ma più urlata ed esteriore, nel complesso, di quella « fredda » degli inglesi. Schaaf traccia l'itinerario spirituale di un ragazzo di sedici anni, che compie un molteplice delitto dalle apparenze del tipico « atto gratuito » di tanta letteratura esistenziale: uccide infatti l'intera famiglia del grande industriale che l'ha beneficato togliendolo dal riformatorio in cui era rinchiuso, dandogli un focolare, spingendolo a sposare la figlia e spianandogli la strada perché egli potesse diventare l'erede dell'immensa fortuna di lui. L'intento polemico del regista è di dimostrare come quell'assassinio, dopo il quale, come si fosse liberato da ogni peso, il ragazzo si tuffa nudo in piscina e nuota libero e sereno (e su quest'immagine il film si conclude), è tutt'altro che gratuito, tutt'altro che immotivato. Fra una società che gli impone le sue leggi dall'esterno, con la violenza del potere, anziché renderlo partecipe, e alla sua ribellione oppone l'internamento in riformatorio, e il ricco che, non avendo figli, gli vuole imporre un affetto non cercato e spingerlo ai binari obbligati d'un'esistenza fondata sullo pseudovalore del benessere e del successo, il sedicenne riottoso si sente prima soffocare e poi provocare, finché esplode nel gesto omicida, atto di protesta e di contestazione al sistema che lo circonda. Se il tema, sviluppato paradossalmente su corde troppo estreme, ci induce a riflettere e a discutere ed è dunque vivo, *Tätowierung*, al di là del mestiere già sicuro di Schaaf si rivela troppo enunciato, programmatico, con un affastellarsi di fatti l'un l'altro messi troppo artatamente in progressione per sortire l'effetto finale. I bersagli della critica sono troppi per essere la critica stessa efficace. Come sintomo di una generazione di cineasti inquieta e alla ricerca di nuovi (o antichi, purché autentici) valori il film ci sembra comunque degno di essere conosciuto e valutato.

Tätowierung di J. Schaaf (Germania).

La collectionneuse di E. Rohmer (Francia).

Con *La collectionneuse* un altro critico dei « Cahiers du cinéma », Eric Rohmer, esordisce nella regia di lungometraggi, e promette bene, malgrado gli echi godardiani che ancora pesano su quest'« opera prima ». Come il Godard di *Une femme mariée* (Una donna sposata), Rohmer si comporta nei confronti dei suoi personaggi da entomologo, che osserva le sue farfalle, ne studia il comportamento, ne analizza le reazioni e le classifica in specie catalogandole. Non possiamo infatti parlare di vero e proprio personaggio per Haydée o per Daniel, gente vera presa dalla vita ed invitata a ripetere, in un minimo di cornice

romanzesca, la propria realtà di fronte all'occhio « imparziale » della macchina da presa. Haydée, che la pubblicità del film ci mostra mentre sfoglia un'annata rilegata di un noto giornale a fumetti, collezione oggi di moda, è collezionista di ben diverso genere di cose, e precisamente di uomini. Al di là della ninfomania, che investe aspetti psichici della personalità e ci trasporterebbe sul piano del fenomeno al di fuori della normalità, al di qua della leggerezza, ché Haydée è perfettamente cosciente e responsabile, al di qua della passione, ché Haydée non si innamora mai in senso proprio, ella è proprio, come indica il titolo del film, una collezionista: le interessa accostare e sperimentare i più diversi tipi umani della terra. Gli uomini che ruotano nel film intorno a lei sono rappresentanti di vari atteggiamenti: il cameratismo sportivo di chi non vuol raccogliere la provocazione e l'invito, il desiderio di chi sarebbe pronto a farlo e appunto per ciò è puntualmente rifiutato e il distacco del protagonista che dovrebbe registrare, come la macchina da presa, gli eventi ma si lascia a poco a poco invischiare nel richiamo della singolare personalità di lei. Nella durata classica di novanta minuti, Rohmer circonda d'attenzione la sua Haydée in un ambiente fisso, una villa elegante, d'estate, senza molto concedere ai fatti o ad altre divagazioni spettacolari. Ne deriva un raffinato, come è nel gusto dei « Cahiers », esercizio di stile, un elaborato giuoco di immagini (a colori, d'un colore morbido), ma alla fine estenuato: abbiamo visto « vivere » di fronte a noi una persona senza che diventi personaggio, senza che ci offra di sé null'altro che la superficie levigata della sua figura fisica, mentre avremmo desiderato, come riesce a fare Godard malgrado tutto, quel tanto di spirito critico e di desiderio di capire, quel tanto di impuntatura polemica, che consente di scendere al cuore di una realtà psicologica, di una posizione etica.

La notte pazza del conigliaccio di A. Angeli (Italia).

L'Italia ha inviato a Berlino un esordiente, Alfredo Angeli, con *La notte pazza del conigliaccio,* e un attore-regista, Ugo Tognazzi, che in questa seconda qualità è al suo secondo film, *Il fischio al naso.* Il « conigliaccio » del bizzarro titolo di Angeli è un geometra assunto a prototipo di certo uomo comune che bada al quieto vivere, è totalmente disimpegnato da qualsiasi fede o ideale o convinzione, ha una famiglia ma non disdegna le avventure extraconiugali senza farsene un problema di coscienza. La sequenza d'apertura ci definisce il personaggio: mentre sta per suonare la sirena di fine giornata nel cantiere, un operaio scopre un mosaico antico dove si dovrebbe costruire una casa. Il geometra non ha dubbi né scrupoli e lo fa distruggere con la ruspa, comprando il silenzio di chi lo aveva scoperto con una modesta mancia. Egualmente, quando più tardi, in una circostanza delicata, il geometra incontra un disoccupato in cerca di lavoro, il quale gli si rivolge per aiuto, lo tratta da mendicante, col disprezzo di chi si sente sicuro del proprio « regno » ben protetto e difeso. È interessante che Angeli, tentando l'esordio anche come produttore, abbia puntato su un non-eroe, anzi su un personaggio decisamente antipatico, di cui non esita a mettere in luce la mediocrità morale e l'egoismo mascherato di « perbenismo ». Dove l'interesse viene a cadere è nella vicenda dal regista imbastita attorno a questo geometra per definirne appunto la negatività.

Ricevuto un telegramma con cui la moglie annuncia l'anticipato ritorno dalla villeggiatura, a causa del maltempo, per la mattina dopo, il nostro decide

di approfittare dell'ultima sera di « libertà » per uno squallido tradimento occasionale. Senonché su una terrazza del Pincio — siamo a Roma — incontra una donna splendida, in abito da sera e stola di visone, che si fa condurre a casa sua. Chi è? Che cosa vuole? L'apparizione quasi magica nella notte (e l'Angeli crea qui una suggestiva sequenza di grande eleganza fotografica) fatta realtà arriva nel modesto appartamento del geometra. Ma non accadrà quel che egli pensa. La signora, dopo una lunga, amara telefonata ad un uomo, si uccide con un colpo di rivoltella. Il « conigliaccio » è di fronte ad un avvenimento tragico, capace di sconvolgere gli schemi elementari della sua esistenza. Ma egli non è mosso da pietà né sconvolto dall'orrore e pensa solo al « pasticcio » di quel corpo inanimato che riposa sul pavimento del suo salotto. Hitchcock ne avrebbe tratto un film a « suspense », mentre Angeli da qui avvia quella « notte pazza » a cui il titolo si riferisce: il geometra, sulla base di un paio di numeri telefonici rinvenuti in un taccuino, si mette alla disperata ricerca dell'uomo che possa liberarlo dal guaio, testimoniando che lui non c'entra e sbarazzandolo del cadavere. Ne nasce una serie di incontri con figure dell'alta società, di quel diverso mondo a cui la sventurata apparteneva, ed è anche il modo di introdurre nella pellicola per brevi sequenze alcuni attori di buon richiamo, come Lidia Alfonsi, Ettore Manni, Enrico Maria Salerno, Massimo Serato, Evi Maltagliati. Sballottato dall'uno all'altro, senza che egli mai abbia il coraggio di rivelare la verità per intero, si ritroverà la mattina presto al mercatino di Porta Portese a compensare con la propria auto l'aiuto interessato di un imbroglioncello di quartiere che promette di far sparire il cadavere. Alla fine del film, il geometra, rientrando a casa mentre sta per arrivare la moglie, vede la strada piena di gente e la polizia che sta caricando il corpo sul furgone dell'obitorio. Ormai lo scandalo, il « pasticcio » è esploso.

Le intenzioni del giovane regista sono chiare, anzi se un difetto ha il film è che lo sono troppo: denunciare l'egoismo della società di oggi in cui ciascuno bada al proprio « particulare » senza tener conto degli altri se non per ciò che torna comodo e dove è escluso ogni principio di sacrificio e di altruistica donazione. Tale denuncia investe ogni lato della Roma (assunta a indice di una grande città contemporanea) rappresentata dall'ambiente modesto del protagonista e da quelli dell'« alto mondo » che egli, nel corso della sua « notte pazza », può per la prima volta e di sfuggita vedere dall'interno. Si nota anche lo sforzo dell'Angeli per motivare questa condanna generale con il condizionamento esercitato su tutti dai persuasori occulti della pubblicità, della stampa, insomma dei mezzi di comunicazione sociale usati a fini di livellamento e di sradicamento di un'assunzione personale di scelte responsabili, tant'è che il regista, che, a quanto ci dicono, proviene dai « Caroselli » televisivi, si serve in almeno due momenti della satira dei film e telefilm pubblicitari per esemplificare il suo discorso. Ed anche la sequenza di presentazione della signora della notte — un personaggio che consente a Sandra Milo di mostrarsi interprete più sofferta e persuasiva del solito — è condotta nei modi delle riviste femminili, levigate e lussuose, tipo « Vogue ». Se però dal piano delle intenzioni, sul quale si può concordare, si scende alla loro concreta traduzione in film, il dissenso diventa pressocché totale, posti come siamo di fronte ad una sceneggiatura che non riesce a farsi immagine, a sciogliersi in un auto-

nomo racconto cinematografico e resta sempre artificiosa e letterarieggiante. Pu riconoscendo ad Angeli di aver toccato diverse situazioni scabrose con discrezione e misura, non ci sentiremmo proprio di affidare ad esse o quasi ad esse il compito di rappresentare la società contemporanea, la quale è fatta anche di altro; mentre il « catalogo » offerto dal film di personaggi e ambienti negativi finisce per indurre lo spettatore, anziché alla positiva meditazione sui mali del nostro tempo, ad uno scetticismo senza fondo, ed in definitiva ad un ulteriore disimpegno. Sul piano stilistico, il regista è rimasto incerto fra un realismo minore e un certo piglio satirico, indicati il primo dalla recitazione di Salerno e della Milo e il secondo da quella di Giulio Platone, attore di prosa per la prima volta protagonista di un film. In sostanza, rimaniamo troppo spesso alla rimasticatura della felliniana *Dolce vita* con la stanchezza espressiva di ogni epigono. Alfredo Angeli non ci sembra, con ciò, da sottovalutare: quando si sarà liberato dai troppi echi ed influenze, può darsi che i fermenti che si sentono sinceri maturino in una personalità originale.

Il fischio al naso di U. Tognazzi (Italia).

Rispetto al modesto *Il mantenuto,* Tognazzi mostra di saper tenere in mano il bastone della regia ne *Il fischio al naso,* pur negli squilibri che il film rivela. Se c'è uno scrittore italiano difficile a rendere in immagini cinematografiche, questi è Dino Buzzati, come del resto ogni narratore non realistico (almeno nell'accezione tradizionale del termine, ché poi il realismo, come adesione alla realtà, è presente in tutti gli autentici scrittori a prescindere dal loro stile o dalle loro chiavi espressive). Anni fa abbiamo visto a Cannes, se non andiamo errati, un cortometraggio spagnolo derivato da una sua novella, dove il rispetto letterale del testo non impediva al regista di impoverirne la sostanza ad ogni passo; e lo stesso è avvenuto, malgrado l'impegno, negli adattamenti che Buzzati ha fatto di qualche suo racconto per il teatro. A definire Buzzati, « basta, sembrerebbe, tirare in ballo il nome di Kafka; e tutto il "problema Buzzati" si crede risolto. Infatti, quando apparvero i primi volumi buzzatiani, non uno ci fu che non indicasse Kafka quale suggeritore di quella prosa e di quella fantasia. Così, a fiuto, l'indicazione era esatta, ma generica. Essere e non essere. Dino Buzzati era e non era Kafka. Insistere sull'apparenza equivaleva a un errore, poiché bisognava guardare più a fondo e meglio: scoprire Buzzati ». Giuseppe Ravegnani, autore di queste parole, si è incaricato di dimostrare, testi alla mano, ciò in cui lo scrittore italiano si distacca da quello praghese dopo averne stabilito in comune la « paura della vita » e cert'« aria stregata da favola e da sortilegio » che risale peraltro e si incontra con tanti altri nomi dell'arte europea fra Otto e Novecento. Dunque, la nota originale, che sostanzia e riscatta l'opera buzzatiana da ogni pur inevitabile debito a precedenti, sta in ciò: che il « magico pessimismo » di Buzzati ammette « in anticipo, o a priori, la speranza, e il diritto a essa come ragione di esistenza. Un "diritto alla speranza" che ci salva » (5).

Tali considerazioni ci vengono alla mente rileggendo quel piccolo capolavoro narrativo che è il racconto « Sette piani », incluso nella raccolta « I sette messaggeri », la prima delle raccolte di novelle pubblicata nel 1942 dopo l'uscita dei primi tre romanzi. In poche paginette — e la esemplare brevità

---

(5) GIUSEPPE RAVEGNANI: *Uomini visti. Figure e libri del Novecento* (*1914-1954*), vol. II, capitolo *Nota su Dino Buzzati,* Mondadori, Milano, 1955.

è un elemento non secondario della sua suggestione — Buzzati narra di un tal Giuseppe Corte che si fa ricoverare in una famosa clinica per curarsi un male (là non si cura che quello) di cui egli soffre in « una leggerissima forma incipiente ». Il sanatorio ha sette piani ed egli dall'ultimo, in una camera allegra e ridente, domina il paesaggio riposante. Il suo soggiorno lì, più che dettato da necessità, lo è dallo scrupolo e quasi dal desiderio di una vacanza fuori stagione, in un ambiente sereno, fuori delle preoccupazioni del lavoro. Gli dicono che nella clinica vige una curiosa ripartizione dei malati, dall'ultimo piano giù giù sino al pianterreno in ordine di gravità: chi è al pianterreno in pratica è condannato a morire. Ora con un pretesto, ora chiedendogli un favore, i sanitari indurranno Giuseppe Corte a scendere di piano in piano e quand'egli si accorgerà dell'inganno e del fatto reale che il suo male diventa incurabile, sarà troppo tardi: lo attenderà una buia stanza del pianterreno e con essa la fine. La suggestione del racconto diremmo che nasce dalla sua icastica semplicità: tutto è vero, reale, senza adulterazioni fantasiose né arricchimenti improbabili del meccanismo narrativo. E tuttavia, fra una piega e l'altra della frase, Buzzati insinua quella punta di incubo, di evocazione quasi stregonesca che non è che la variazione creatrice d'un artista rispetto ad un dato di fatto: la paura della morte in un malato che improvvisamente si accorge di essere agli ultimi. Nel '53 lo stesso Buzzati adattò per le scene « Sette piani » cavandone la commedia « Un caso clinico » che il Piccolo Teatro di Milano portò al successo; ma che non vale il breve testo d'origine, dato che gli elementi costitutivi vi sono stemperati e portati ad una dimensione satirica (nei confronti dei medici) che mancava al racconto. Il film di Tognazzi si rifà a « Sette piani » trascurando l'esistenza dell'adattamento teatrale e infarcendone la struttura di molti elementi aggiunti. Intanto, rovesciato è l'itinerario del malato (ora di cognome Inzerna anziché Corte), il quale sta al pianoterra quand'è leggero e progredisce verso l'alto via via che s'aggrava, in funzione della trovata finale, quando il paziente defunto, e dunque disdicevole per la buona fama della clinica, viene portato via alla chetichella da un elicottero che si posa sulla terrazza dell'attico. Se la trovata è buona, meno lo è l'efficacia drammatica dello spostamento in alto, rispetto allo « sprofondare » in terra del testo. Altra variante significativa è che Giuseppe Corte non soffre di una malattia grave e sia pure allo stadio iniziale, come nel racconto (che da ciò trae la sua plausibilità: tant'è che la clinica è specializzata in quell'unica malattia), bensì soffre d'una sciocchezza e viene tenuto in clinica per la congiura insieme dei medici, che vogliono spremere il ricco cliente fino all'osso e anzi c'è il sospetto lo portino a morte per certe speculazioni assicurative a cui il sanatorio è interessato, della moglie, che vuole sbarazzarsi del marito per sposare l'amante e mettere le mani sulla fortuna di Giuseppe, e del padre, che approfittando della malattia ha ripreso in mano le redini dell'azienda. Tognazzi mette dunque in secondo piano la paura della morte da parte del protagonista e il dramma del comparire inaspettato di essa a troncargli l'esistenza ancor giovane, per puntare lo sguardo sul retroscena sociale di sordidi interessi e di intrighi di certe organizzazioni sanitarie private per nababbi e sul cinismo della lotta per il potere finanziario in certi ambienti industriali. Una satira cattiva, crudele, alla Grosz, che invece Tognazzi vuol di continuo ricondurre nei binari, rendere realistica, con stridente contrad-

dizione fra andamento paradossale del film e recitazione commossa, sobria, vera del regista-attore. Un ulteriore motivo di dispersione del tema centrale è fornito dalla presenza di Giovanna, l'amante di Giuseppe che, in contrapposto alla malvagità fredda della moglie, rappresenta la dedizione pura e lo spirito di sacrificio, dato che anche lei finirà stritolata nell'implacabile meccanismo della clinica. Incerto fra Buzzati, Kafka e Evelyn Waugh — il ricordo del « Caro estinto » è vivo nella seconda parte —, cioè fra allegoria, incubo e satira contemporanea, Tognazzi finisce per combinare un'opera confusa nel significato ultimo e sempre a rischio di perdersi per troppe strade diverse. Ciò nulla toglie all'efficienza complessiva dell'impianto spettacolare e alla sensibilità di interprete di Tognazzi, ad una prova d'attore non facile. Del tutto a posto Olga Villi nei panni della moglie, mentre fra i numerosi caratteristi si distingue il sornione e beffardo Gigi Ballista.

Abbiamo lasciato per ultimi in questo panorama i due film jugoslavi i quali, come si è detto all'inizio, hanno aperto per la prima volta a Berlino la partecipazione dei film socialisti. Una partecipazione, va rilevato subito con compiacimento, all'insegna del discorso franco e schietto, senza cioè il desiderio, che poteva invece essere prevedibile, di venire ad una rassegna così caratterizzata per il passato in senso occidentale con opere autoesaltatorie e celebrative delle conquiste del socialismo. *San* (t.l.: Il sogno) di Puriša Djordjević, ripercorre i sentieri già noti della rimeditazione lirica del tema della guerra e della resistenza, contrapponendo i sogni di pace di due ragazzi alla dura realtà dell'occupazione e terminando coll'immagine del treno che porta i due deportati al campo di sterminio annullando ogni loro futuro. All'interno di una linea che comincia a divenir tradizionale, e che ha il suo modello più alto nel « Diario di Anna Frank », Djordjević ha realizzato comunque un'opera di delicata sensibilità, improntata ad una poesia minore, dalla malinconica forza evocativa. La novità della selezione jugoslava proviene però soprattutto dall'intenso *Budjenje pacova* (t.l.: Il risveglio dei topi) di Živojin Pavlović, un'opera di sorprendente, totale pessimismo. Il regista coglie, in una cittadina della Bosnia ancora depressa, la figura d'un militante, Velimir, che ha compiuto sempre il suo dovere con passione e con fede nei propri ideali. Una foto ingiallita lo mostra, durante la Resistenza, assieme a Tito: egli era allora in vista, un capo, ma gli anni sono trascorsi, è stato dimenticato e trascina una vita squallida in una provincia dimenticata. Abita in un palazzo popolare dove la miseria induce ai mestieri più tristi, dalla prostituzione per poche lire di una ragazza alla realizzazione e al commercio di foto pornografiche da parte di un vicino di stanza. Sordidi sono in genere i rapporti fra i personaggi, penosa e senza equivoci la loro degradazione umana prima che morale: topi, appunto, come li indica il titolo. Velimir sbarca il lunario alla meno peggio come venditore di cravatte, rifiutando i mezzi disonesti per guadagnare qualche soldo prospettatigli dal vicino; ma intanto la sorella malata ha bisogno di curarsi al mare e lui non sa come rimediare la piccola somma necessaria. Una bella ragazza con cui fa conoscenza gli dona l'illusione d'un riscatto attraverso l'amore e con lei fa progetti per l'avvenire, pensa di metter su qualche attività economica in proprio, ma sarà anche questa una delusione, quando la ragazza scomparirà portandogli via anche il poco denaro che possiede. Sempre più solo e senza speranza, Velimir tornerà, al suo grigiore, pur senza rinunciare,

San (t.l.: Il sogno) di P. Djordjević (Jugoslavia).

Budjenje pacova (t.l.: Il risveglio dei topi) di Ž. Pavlović (Jugoslavia).

con estrema tenacia, ai suoi ideali e alla sua onestà. *Budjenje pacova* è una di quelle pellicole che vanno giudicate non astrattamente, ma collegandole ad una situazione culturale vivace, qual'è propria del gruppo dei cineasti di Zagabria che l'ha prodotta: per sfatare gli ultimi ricordi dell'ottimismo ufficiale e programmatico del tempo stalinista, per contestare le ragioni del cosiddetto « realismo socialista » si pensa di dover realizzare film di documento tanto spogli, crudi, rozzi (è anche questa una scelta) da non poter essere accusati di falsificazione: film che debbono sollecitare, all'interno della società a cui sono rivolti, salutari dibattiti e critiche. Il coraggio di metter le mani su una realtà così desolante ricorda la forza morale dei nostri neorealisti e troverà l'ostacolo, crediamo, dei soliti timorosi dello sventagliamento in pubblico dei « panni sporchi ». Ciò non toglie che, una volta giustificate le ragioni di fondo del nihilismo di Pavlović, si possa anche rivendicare il diritto, pur nel rispetto della realtà, ad una maggiore apertura verso il futuro, ad una speranza. Così come l'esigenza del documento non dovrebbe portare, a nostro parere, a certe (poche, per fortuna) inquadrature laide, non riscattate dalla loro inserzione nel contesto.

Sekishun (t.l.: Il tramonto dell'amore) di N. Nakamura (Giappone).

Come si è visto, il nucleo interessante del festival di Berlino risiede nella partecipazione europea: se gli Stati Uniti hanno inviato i due citati film spettacolari, di vario valore ma non rivelanti scelte innovatrici, dall'Asia è giunto solo il giapponese *Sekishun* (t.l.: Il tramonto dell'amore) di Nobou Nakamura, tediosa e statica storia di due sorelle, l'una delle quali, dopo la morte del padre, ruba all'altra il negozio aviato e l'uomo di cui è innamorata spingendola quasi al suicidio. Invano tendendo all'analisi psicologica, che non sa far uscire dagli schemi più abusati, Nakamura è riuscito solo a comporre un romanzo per signore assai vecchio stile. In una rassegna così viva, era forse meglio se il Giappone fosse rimasto assente.

ERNESTO G. LAURA

La giuria del XVII Festival Internazionale Cinematografico di Berlino — composta da Thorold Dickinson (Gran Bretagna), presidente, Edmund Luft (Germania occ.), Knud Leif Thomsen (Danimarca), Michel Aubriant (Francia), Sashadhar Mukerji (India), Aleksander Petrovič (Jugoslavia), Fernando Wagner (Messico), Willard Van Dyke (U.S.A.), Manfred Delling (Germania occ.), Rüdiger Freiherr von Hirschberg (Germania occ.) — ha assegnato i seguenti premi:

ORSO D'ORO: *Le départ* di Jerzy Skolimowsky (Belgio);

ORSO D'ARGENTO (migliore regia): *Budjenje pacova* (t.l.: Il tramonto dei topi) di Živojin Pavlovič (Jugoslavia).

ORSO D'ARGENTO PER LA MIGLIORE INTERPETAZIONE MASCHILE: Michel Simon per *Le vieil homme et l'enfant* (Francia);

ORSO D'ARGENTO PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE FEMMINILE: Edith Evans per *The Whisperers* (Gran Bretagna);

PREMI SPECIALI: a) Orso d'argento « per l'unità di contenuto e di stile, l'originalità dell'ispirazione e la ricchezza d'espressione artistica »: *La collectionneuse* di Eric Rohmer (Francia); b) Orso d'argento per il migliore soggetto e sceneggiatura: Michael Lentz per *Alle Jahre Wieder* (Germania occ.).

La giuria ha assegnato poi i seguenti premi per i cortometraggi:

ORSO D'ORO: *Through the Eyes of a Painter* di M.F. Hussain (India);

ORSO D'ARGENTO: *Flea ceoil* di Louis Marcus (Irlanda).

* * *

La giuria di giovani nominata dal Senato di Berlino ha assegnato il premio per il film che meglio esprime il mondo dei giovani a: *La collectionneuse* (Francia).

* * *

Le rispettive giurie delle seguenti organizzazioni internazionali hanno assegnato i seguenti premi:

PREMIO FIPRESCI (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique): *Alle Jahre Wieder* (a maggioranza);

PREMIO OCIC (Office Catholique International du Cinéma): *The Whisperers* di Bryan Forbes (Gran Bretagna);

PREMIO INTERFILM (Centro Cinematografico Internazionale Evangelico): « ex aequo » a *Här har du ditt liv* (t.l.: Questa è la vera vita) di Jan Trölle (Svezia) ed a *Le vieil homme et l'enfant* di Claude Berri (Francia);

PREMIO UNICRIT (Union Internationale de la Critique de Cinéma): *Le départ;*

PREMIO CIDALC (Comité pour la diffusion des arts et des lettres par le cinéma): a) Premio CIDALC Berlino 1967 a *Här har du ditt liv;* b) Premio CIDALC-Gandhi: *Le vieil homme et l'enfant;*

PREMIO CICAE: *Här har du ditt liv.*

I film di Berlino

O DAD, POOR DAD, MAMA'S HUNG YOU IN THE CLOSET AND I'M FEELING SO SAD — **r.**: Richard Quine - **s.**: dalla commedia di Arthur Kopit - **sc.**: Ian Bernard - **f.** (Technicolor): Geoffrey Unsworth - **m.**: Neal Hefti - **int.**: Rosalind Russell (Madame Rosepettle), Robert Morse (Jonathan, suo figlio), Barbara Harris (Rosalie), Lionel Jeffries (Capitan House), Hugh Griffith (Commodoro Roseabove) e Jonathan Winters (il padre nell'armadio) - **p.**: Richard Quine per Ray Stark - Richard Quine Prod. - **o.**: U.S.A., 1967 (2360 m. - 86 minuti).

THE PENTHOUSE — **r.** e **sc.**: Peter Collinson - **s.**: dal dramma « The Meter Man » di C. Scott Forbes - **f.** (Eastmancolor): Arthur Lavis - **scg.**: Peter Mullins - **m.**: John Hawksworth - **mo.**: John Trumper - **int.**: Suzy Kendall (Barbara), Terence Morgan (Bruce), Tony Beckley (Tom), Norman Rodway (Dick), Martine Beswick (Harry) - **p.**: Harry Fine per Tahiti - Twickenham Film Studios Prod. e Compton International - **o.**: Gran Bretagna, 1967 (2645 m. - 96 minuti).

SAN (t.l.: **Il sogno**) — **r.**, **s.** e **sc.**: Puriša Djordjević - **f.**: Mihajlo Popović - **scg.**: Milan Miodragović - **m.**: Mladen Guteša - **int.**: Olivera Vučo (la ragazza), Ljubiš Samardžić (il ragazzo), Mihajlo Janketić, Mija Aleksić, Siniša Ivetić, Ljuba Tadić, Bata Zivojinović, Neda Arnerić - **p.**: Avala film - **o.**: Jugoslavia, 1967 (2117 m. - 83 minuti).

LA NOTTE PAZZA DEL CONIGLIACCIO — **r.**: Alfredo Angeli - **s.** e **sc.**: Marco Guglielmi, Bruno Rasia, Alfredo Angeli e Giulio Paradisi - **f.**: Marcello Gatti - **m.**: Benedetto Ghiglia - **int.**: Giulio Platone (Aldo), Sandra Milo (Debora), Enrico Maria Salerno (Grao), Lydia Alfonsi (Erika), Ettore Manni, Massimo Serato - **p.**: Alfredo Angeli per la Angal Film - Mancori - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: regionale (3100 m. - 113 minuti).

HISTORIEN OM BARBARA (t.l.: **Storia di Barbara**) — **r.**: Palle

Kjaerulff-Schmidt - **s.** e **sc.**: Klaus Rifbjerg - **f.**: Claus Loof - **scg.**: Henning Bahs - **m.**: Ole Schmidt - **int.**: Yvonne Ingdal (Barbara), Peter Steen (Finn), Jørgen Buckhøj (Jørgen), Hans Stephensen (Werner), Lars Lunøe (Kjeld), Thomas Nissen (Tom), Lotte Olsen (Vera) e Bo Widerberg (il regista svedese) - **p.**: Bo Christensen per la A/S Nordisk Films Kompagni - **o.**: Danimarca, 1967 (2360 m. - 87 minuti).

HET GANGSTERMEISJE (t.l.: **La ragazza gangster**) — **r.**: Frans Weisz - **s.**: da un racconto di Remco Campert - **sc.**: Jan Blokker, Remco Campert, Fras Weisz - **f.**: Gerard Vandenberg - **scg.**: Jean-Paul Vroom - **m.**: Robert Heppener - **mo.**: Astrid Weyman - **int.**: Paolo Graziosi (Wessel Franken), Asta Weyne (Leonie, sua moglie), Kittie Courbois (Karen), Gian Maria Volonté (Jascha), Joop van Hulzen (Danny Quinten), Walter Kous (Max Ophals) - **p.**: Jan Vrijman - **o.**: Olanda, 1967 (3160 m. - 117 minuti).

LE VIEIL HOMME ET L'ENFANT — **r.**, **s.** e **sc.**: Claude Berri - **f.**: Jean Chiabaut - **m.**: Georges Delerue - **int.**: Michel Simon (Pépé), Luce Fabiole (Mémé), Alain Cohan (Claude), Roger Carel (Victor), Paul Preboist (Maxime) - **p.**: P.A.C. - Valoria Films - Renn Productions - **o.**: Francia, 1967 (2407 m. - 88 minuti).

NOCHE TERRIBLE — **r.**: Rodolfo Kuhn - **int.**: Susana Rinaldi, Jorge Rivera López - **o.**: Argentina, 1967 (50 minuti).

TÄTOWIERUNG — **r.**: Johannes Schaaf - **s.** e **sc.**: Günter Herburger e Johannes Schaaf - **f.** (Eastmancolor): Wolf Wirth - **m.**: George Gruntz - **int.**: Helga Anders (Gaby), Christof Wackernagel (Benno), Rosemarie Fendel (signora Lohmann), Alexander May (signor Lohmann) - **p.**: Rob P. Houwer per la Houwer Film - **o.**: Germania occ., 1967 (2300 m. - 85 minuti).

SEKISHUN (t.l.: **Il tramonto dell'amore**) — **r.**: Noboru Nakamura - **s.** e **sc.**: Yumie Hiraiwa e Noboru Nakamura - **f.** (Eastmancolor): Hiroshi Takemura - **m.**: Masaru Sato - **int.**: Michiyo Aratama (Fujiyo), Yoshiko Kayama (Kikuko), Mariko Kaga (Momoko), Mitsuko Mori (Hatsu) - **p.**: Shochiku - **o.**: Giappone, 1967 (2638 m. - 91 minuti).

LE DEPART — **r.**: Jerzy Skolimowsky - **s.** e **sc.**: Jerzy Skolimowsky e Andrzej Kostenko - **f.**: Willy Kurant - **m.**: K.T. Komeda - **mo.**: Bob Wade - **int.**: Jean-Pierre Léaud (Marc), Catherine Duport (Michèle), Jacqueline Bir (la signora), Paul Roland (il padrone), Léon Dony, Georges Aubrey, Lucien Charbonnier, John Dobrynine, Bernard Graczyk, Maxane, Marthe Dugard, Jacques Courtois - **p.**: Bronka Ricquier per la Elisabeth Films - **o.**: Belgio, 1967 (2646 m. - 89 minuti).

LIV — **r.**: Paul Løkkeberg - **s.** e **sc.**: Paul Løkkeberg, Libeke Løkkeberg, Sverre Udnaes - **f.**: Odd Geir Saether e Halvor Naess - **m.**: Ben Webster - **int.**: Vibeke Løkkeberg (Liv), Per Theodor Haugen (Leif) - **p.**: Paul Løkkeberg - PVL-produksjon - **o.**: Norvegia, 1967 (2300 m. - 84 minuti).

ALLE JAHRE WIEDER — **r.**: Ulrich Schamoni - **s.** e **sc.**: Michael Lentz e Ulrich Schamoni - **f.**: Wolfgang Treu - **mo.**: Heidi Genée - **int.**: Hans-Dieter Schwarze (Hannes Lücke), Ulla Jacobsson (Lore, sua moglie), Sabine Sinjen (Inge Deitert, l'amante di Hannes), Johannes Schaaf (Spezie, l'albergatore), Hans Possegga (dott. Meneke, il veterinario), Hertha Burmeister (la madre di Hannes), Andreas Lentz (Andreas, figlio di Lücke, 9 anni), Marina Lappe (Monika, figlia di Lücke, 7 anni), Hermann-Josef Küpper (Rudolf, fratello di Lücke), Maria Mommartz (Elisabeth, sua moglie), Rosemarie Fendel (Gerti), August Deuter (Schwinarsky, portiere), Mimmy Fraenke e Käte Kortenkamp (le due zie), Albert Alle-

rup (il professore di musica), Rainer Mehring (il guardiano del museo); la combriccola degli amici: Werner Schwier (Werner), Lutz Arenz (Lutz), Helmut Ludwig (Gerd), Peter Sabinski (Peter), Winrich Frosch (Winrich), Harald Zimmer (Harald), Helmut Müller (Helmut) - **p.**: Peter Schamoni - **o.**: Germania occ., 1967 (2300 m. - 85 minuti).

BUDJENJE PACOVA (t.l.: **Il risveglio dei topi**) — **r.**: Živojin Pavlović - **s.** e **sc.**: Gordan Mihić e Llubiša Kozomara - **f.**: Milorad Jakšić-Fandjo - **int.**: Slobodan Perović (Velimir Bamberg), Dušica Žegarac (la sconosciuta), Severin Bijelić, Mirjana Blašković, Mića Tomić, Nikola Milić, Snežana Lukić, Pavle Vujisić - **p.**: Gruppo F R Z - **o.**: Jugoslavia, 1967 (2350 m. - 86 minuti).

HÄR HAR DU DITT LIV (t.l.: **Questa è la vera vita**) — **r.** e **f.** (bianco e nero e Eastmancolor): Jan Troell - **s.**: dal romanzo di Eyvind Johnson - **sc.**: Jan Troell e Bengt Forslund - **m.**: Eik Nordgren - **int.**: Eddie Axberg (Olof), Ulla Sjöblom (Olivia), Gunnar Björnstrand (Lundgren), Max von Sydow (Smålands-Pelle), Signe Stade, Allan Edwall, Per Oscarson, Åke Fridell, Ulf Palme, Holger Löwenadler, Bengt Ekerot - **p.**: Bengt Forslund per la AB Svensk Filmindustri - **o.**: Svezia, 1967 (3691 m. - 135 minuti).

LE MUR — **r.** e **sc.**: Serge Roullet - **s.**: dal racconto di Jean-Paul Sartre - **f.**: Denys Clerval - **m.**: Edgardo Canton - **int.**: Michel del Castillo (Pablo), Denis Mahaffey (Tom), Mathieu Klossowski (Juan) - **p.**: Procinex - **o.**: Francia, 1967 (2460 m. - 90 minuti).

IL FISCHIO AL NASO — **r.**: Ugo Tognazzi - **s.**: dal racconto « Sette piani » di Dino Buzzati - **sc.**: Giulio Scarnicci, Renzo Tarabusi, Alfredo Pigna, Ugo Tognazzi - **f.** (Eastmancolor): Enzo Serafin - **scg.**: Giancarlo Bartolini-Salimbeni - **m.**: Teo Usuelli - **mo.**: Eraldo Da Roma - **int.**: Ugo Tognazzi (Giuseppe Inzerna), Olga Villi (Anita, sua moglie), Alicia Brandet (Gloria, sua figlia), Franca Bettoja (Giovanna, la sua amante), Tina Louise (dott. Immer Meher), Gigi Ballista, Marco Ferreri, Riccardo Garrone, Alessandro Quasimodo, Gildo Tognazzi - **p.**: Alfonso Sansone e Enrico Chroscicki per la Sancro International - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Titanus (3014 m. - 110 minuti).

LIVET ÄR STENKUL (t.l.: **Vivi come ti pare**) — **r.**: Jan Halldorff - **s.** e **sc.**: Stig Claesson e Jan Halldorff - **f.**: Peter Fischer e Curt Persson - **m.**: Fantastic Four - **mo.**: Wic Kjellin - **int.**: Inger Taube (Britt), Mai Nielsen (Maj), Keve Hjelm (Roland), Bengt Ekerot (il vicino), Lars Hansson (Kent), Thomas Janson (Thomas), Stig Törnblom (Jan), Leif Claesson (il piccolo Roland) - **p.**: Bengt Forslunf per la AB Svensk Filmindustri - **o.**: Svezia, 1967 (2293 m. - 85 minuti).

THE WHISPERERS — **r.** e **sc.**: Bryan Forbes - **s.**: dal romanzo di Robert Nicholson - **f.**: Gerry Turpin - **scg.**: Ray Simm - **m.**: John Barry - **mo.**: Anthony Harvey - **int.**: Edith Evans (Mrs. Ross), Eric Portman (Archie, suo marito), Nanette Newman (la ragazza di sopra), Gerald Sim (Conrad), Avis Bunnage (Mrs. Noonan), Ronald Fraser (Charlie), Harry Baird (Earl), Robert Russell (Andy), Kenneth Griffith (Mr. Weaver), Claire Kelly (la prostituta) - **p.**: Michael S. Laughlin e Ronald Shedlo per la Seven Pines / United Artists - **o.**: Gran Bretagna, 1967 (3300 m. - 109 minuti).

LA COLLECTIONNEUSE — **r.**, **s.** e **sc.**: Eric Rohmer - **f.** (Eastmancolor): Nestor Almendros - **int.**: Patrick Bauchau (Adrien), Haydée Politoff (Haydée), Daniel Pommereulle (Daniel), Mijanou Bardot (Carole) - **p.**: Georges de Beauregard per Les Films du Losange-Barbet Schroeder-Rome Paris Films - **o.**: Francia, 1967 (2500 m. - 90 minuti).

LA ZATTERA DELLA MEDUSA (t.l.) — **r.**: Nikos Koundouros - **int.**: Hara Angelousi, Phanis Hinas - **o.**: Grecia, 1967.

PARANOIA — **r.** e **sc.**: Adriaan Ditvoorst - **s.**: dal romanzo di Willem Frederik Hermans - **f.**: Jan de Bont - **m.**: Marco Klein - **mo.**: Jan Bosdriesz - **int.**: Joseph Guilty (Arnold Cleever), Pamela Rose (Anna), Mimi Kok, Ton Vos, Rudolf Lucieer - **p.**: Gijsbert Versluys per la Parnasse Prod. - **o.**: Olanda, 1967 (2771 m. - 102 minuti).

THE FLIM-FLAM MAN (Carta che vince, carta che perde) — **r.**: Irvin Kershner - **s.**: dal romanzo di Guy Owens - **sc.**: William Rose - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Charles Lang, jr. - **scg.**: Bob Smith - **m.**: Jerry Goldsmith - **mo.**: Robert E. Swink - **int.**: George C. Scott (Mordecai Jones), Michael Sarrazin (Jason « Curley » Treadaway), Sue Lyon (Bonnie Lee Packard), Jack Albertson (Mr. Packard, suo padre), Alice Ghostley (Mrs. Packard, sua moglie), Harry Morgan (lo Sceriffo Slade), Albert Salmi (Meshaw, aiutante dello Sceriffo), George Mitchell (Tetter), Shother Martin (Lovick), Slim Pickens (Jarvis Bates), Tom Bosley (Herman Schwaller) - **p.**: Lawrence Turman per la 20th Century-Fox - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Dear-Fox.

(a cura di E.G. LAURA)

Mosca: all'insegna della pace e dell'amicizia la qualità non conta molto

Fra i molti festival cinematografici ai quali abbiamo avuto occasione di assistere, quello di Mosca è senza dubbio il più mastodontico. Benché si svolga (biennalmente, avvicendandosi con quello di Karlovy Vary in Cecoslovacchia) in una grande metropoli come la capitale sovietica, il rilievo che vi assume per il massiccio interesse e la partecipazione della cittadinanza moscovita, per le nutrite delegazioni che vi intervengono da ogni paese del mondo (quest'anno hanno fatto eccezione, per ovvie ragioni, soltanto Cina, Albania, Israele, Grecia e Portogallo) e, in definitiva, per il tono pomposo e solenne che lo caratterizza, non trova paragone in nessun'altra manifestazione del genere. Durante i sedici giorni in cui esso si svolge, si ha la sensazione che l'intera capitale sia mobilitata in funzione del Festival. Le proiezioni, distinte nelle varie sezioni, hanno luogo contemporaneamente in quattro località diverse della città. Il maestoso e modernissimo Palazzo dei Congressi al Cremlino, provvisto di oltre seimila posti, accoglie dal primo pomeriggio a notte inoltrata il concorso dei film a soggetto e la sezione « informativa », mentre nel Palazzo dei Pionieri, sulla collina Lenin, si svolge il Festival dei film per ragazzi, alla Casa del Cinema quello del documentario e all'Unione dei Cineasti la « retrospettiva » dei cinquant'anni del cinema sovietico. E dovunque una folla immensa, curiosa e plaudente, segue le proiezioni con un interesse e un'ansia di conoscenza cui da tempo il pubblico occidentale è disabituato.

Il ruolo di primo piano che il cinema ancora detiene in URSS, quale

mezzo di comunicazione di idee e di cultura fra le masse, non può essere meglio commisurato che in un'occasione come questa. E ciò può fornire anche una sufficiente spiegazione, se non la giustificazione, della cautela che le autorità politiche del paese adottano nel selezionare, a scapito della cultura stessa, un prodotto che per il suo largo consumo è passibile di un'incontrollabile influenza. Le grandi industrie cinematografiche d'Occidente continuano tuttavia a guardare con fiducia alle enormi possibilità di sfruttamento dei loro prodotti che il mercato dell'URSS offrirebbe, e in vista di ciò aderiscono al Festival di Mosca con particolare condiscendenza. Lo si è notato quest'anno, tra l'altro, attraverso la nutrita delegazione degli Stati Uniti, composta di attrici, produttori e registi di larga fama che non si sarebbero scomodati per poco, e lo si è notato ancora dal film prescelto ufficialmente dalla Gran Bretagna per il concorso maggiore — *A Man for All Seasons* (Un uomo per tutte le stagioni) di Fred Zinnemann — che, col suo bagaglio di « Oscar », è stato riservato a Mosca piuttosto che a Cannes o altrove.

Per la presenza massiccia delle delegazioni straniere, per l'atmosfera di cordialità e di piacevole vacanza accortamente stabilita fra tutti gli intervenuti e, infine, per la larghissima rappresentatività internazionale dei film (provenienti da ben 54 paesi) esposti in concorso nelle varie sezioni, il V Festival di Mosca, che peraltro ha coinciso col cinquantenario della Rivoluzione d'Ottobre, si è svolto in un clima fieristico e celebrativo dove i valori dell'arte e della cultura avevano un ruolo molto marginale. « Per un'arte cinematografica umanistica, per la pace e l'amicizia fra i popoli » era l'insegna di questa edizione del Festival, e ad essa si è voluto mantener fede almeno nel tono esteriore, senza sottili distinzioni in merito alla qualità delle pellicole inviate dai singoli paesi.

Nel solo settore principale della manifestazione, l'unico che abbiamo potuto seguire e che comprendeva i film a soggetto in concorso o informativi le cui proiezioni avvenivano al Palazzo dei Congressi, si sono visti 48 lungometraggi di 35 nazioni diverse. Sarebbe stato vano, ovviamente, pretendere da essi un livello medio anche soltanto decoroso. In realtà, non più di cinque o sei opere fornivano sufficienti indicazioni per figurare in una esposizione d'arte. Il rimanente si giustificava soltanto per un ragguaglio informativo sulla condizione del cinema nei paesi di scarsa o sottosviluppata produzione. E almeno per questo la visione di tanti film, sia pure snervante per la banalità dei temi trattati e la piattezza dell'esposizione, non è risultata del tutto inutile.

Tra le opere in concorso, quelle veramente meritevoli di attenzione sono state, in definitiva, *Otklonenie* (t.l.: La deviazione) di Griša Ostrovski e Todor Stojanov (Bulgaria), *Apa* (t.l.: Il padre) di István Szabó (Ungheria) e *Le voleur* (Il ladro di Parigi) di Louis Malle (Francia). Il film bulgaro è incentrato sul breve incontro casuale di due individui, lei esperta archeologa e lui ingegnere, che diciassette anni prima, quand'erano studenti a Sofia e animati da belle speranze, avevano intrecciato una relazione con la forza del primo amore. Poi i loro destini avevano imboccato strade diverse. In un viaggio in macchina verso la capitale, dove ciascuno raggiungerà la propria famiglia, i due rievocano il tempo della vita in comune, allorché per un eccessivo slancio, specie da parte di lui, nell'impegno ideologico di riedificazione sociale della

Otklonenie (t.l.: La deviazione) di G. Ostrovski e T. Stojanov (Bulgaria).

Bulgaria dalle rovine della guerra, avevano finito col sacrificare le ragioni del sentimento amoroso. Il racconto, poggiando sul contrasto fra le aspirazioni ideologiche di allora, sostanzialmente deluse nella loro intransigenza in riferimento alla situazione attuale del paese, e ciò che invece si sarebbe potuto edificare in un'altra direzione se non si fossero persi di vista valori individuali più autentici, s'intride di sincera amarezza, sia per la rassegnazione al presente con cui la coppia lascia affiorare i teneri ricordi di una stagione intensa e felice ma ormai troppo lontana, sia per il delinearsi tra le immagini del senso di inutilità della lotta un tempo condotta con giovanile fervore in vista di grandi ideali. Benché espresso con cautela attraverso rapide annotazioni d'ambiente durante la corsa in macchina, per cui s'intravvede una Bulgaria assopita in un discreto benessere economico, questo secondo motivo si manifesta non senza coraggio e anticonformismo. Comunque il film, abilmente articolato nei suoi frequenti « flash-black », procede scandito, specialmente nella prima parte, con finezza di allusioni e di riflessioni, così da farne, nella somma dei suoi motivi intimistici, un'opera di gusto moderno abbastanza inconsueto per una cinematografia dell'Est. Inoltre, ai due registi, entrambi alla prima prova (Ostrovski proviene dalla regia teatrale e Stojanov dalla fotografia), va riconosciuto il merito non indifferente di non essersi rifatti a modelli particolari e riconoscibili, ma di aver mantenuto al racconto un respiro proprio.

Apa (Il padre) di I. Szabó (Ungheria).

Il riconoscimento più ambito del Festival, sia pure diviso (inevitabilmente) a metà con il polpettone sovietico di Sergej Gerasimov *Žurnalist* (t.l.: Il giornalista), è però toccato all'ungherese *Apa* (Il padre) di István Szabó, che è senza dubbio un film di notevoli meriti, ma non altrettanto ben strutturato. Alla sua seconda prova nel lungometraggio, dopo il fine e delicato *Almodozások kora* (t.l.: L'età delle illusioni, 1964), Szabó ripropone un tema di psicologia giovanile che è anche un pretesto per riassumere il travaglio di un'intera generazione. Il piccolo Takó, nei primi giorni del dopoguerra, rimane orfano del padre. Costui era un medico, bravo e onesto, ma nulla di più. Però la fantasia del ragazzo circonfonde la figura del padre di un alone mitico: ne fa addirittura un fulgido eroe della Resistenza, e così fa credere anche ai suoi compagni e alla sua maestra. Questo prodotto dell'immaginazione diventa quasi un'entità vivente, un appoggio e un aiuto nelle piccole traversie della giovane esistenza. Soltanto col passare degli anni e dell'adolescenza, Takó vuol meglio rendersi conto della reale statura del genitore e scopre dolorosamente la verità. Allora egli cercherà e troverà in se stesso l'energia per affrontare da solo le difficoltà della vita: infrangerà il sogno e ristabilirà il giusto equilibrio tra gli affetti domestici e la realtà. L'argomento era impegnativo e, come dicevamo, un'occasione per rimestare nelle vicende sociali e politiche dell'Ungheria durante gli ultimi vent'anni. Anche le tragiche giornate della rivolta di Budapest del 1956 non mancano di avere nel film un certo rilievo. Però, il limite di questo genere di racconti « a cavalcata » nel giro di qualche decennio, che il cinema ungherese è andato più volte proponendo in questi ultimi tempi, risiede proprio nello sfiorare tanti motivi scottanti senza pervenire a quell'approfondimento che si desidererebbe. Comunque, questo è forse l'unico schema per porli in qualche modo sul tappeto, e bisogna accontentarsene. Tutto il rac-

conto, del resto, è svolto come una serie di appunti, talvolta nemmeno ben amalgamati tra loro, con una prima parte un po' prolissa, dove motivi quasi identici della mitizzazione del padre vengono spesso iterati, e una seconda parte più ricca di svolte psicologiche ma anche più sbrigativa. Tutto sommato, i punti di forza del film risiedono nella sua vena malinconica e nella descrizione di alcuni episodi singoli, svolti con notevole freschezza immaginifica e con calda adesione sentimentale. Ci basti ricordare la bella sequenza della rievocazione, da parte di Takó, dei giorni della Liberazione, con il padre che spinge il tram per le vie di Budapest, mentre la gente accorre per appiccicarvi annunci e fotografie e vi si appende a grappoli, e gli strilloni intorno distribuiscono il primo giornale. Di semplice efficacia simbolica è poi la traversata a nuoto del Danubio di un gruppo di giovani con in testa Takó che ormai ha trovato l'energia per andare incontro alla nuova realtà con le sue sole forze.

Le voleur (Il ladro di Parigi) di L. Malle (Francia).

Il film di Malle *Le voleur*, benché totalmente ignorato dalla Giuria e sia pure non proprio all'altezza delle migliori realizzazioni dell'autore di *Le feu follet* (Fuoco fatuo), è tuttavia un'opera d'autore tutt'altro che trascurabile. È forse per l'ambientazione collocata alla fine del secolo scorso che la vicenda di Georges Randal, derivata da un romanzo anarchista di Georges Darien e relativa al singolare personaggio di un ladro per vocazione ma anche « per dignità morale », per reazione individualistica ad una putrida borghesia dominata dalla potenza del denaro, ha un po' attenuato presso lo spettatore superficiale la forza del suo cinismo e della sua amarezza, che sono le dominanti precipue del regista più personale e autentico, con Godard, della nuova generazione del cinema francese. Quello di Randal è un personaggio di grande ricchezza psicologica, che pochi registi oltre Malle riescono a stabilire con altrettanta efficacia e disinvoltura. Veniamo a conoscenza della sua vita e dei suoi trascorsi, rievocati da lui stesso nel corso di un ennesimo furto in una villa (che non sarà l'ultimo), attraverso lunghi « flash-backs ». Quando Georges era ancora un bambino, un suo torvo zio lo aveva defraudato dei suoi beni e dei suoi affetti; poi, per sfida, aveva commesso il primo furto e, presone gusto, lo aveva fatto seguire da altri, sempre più difficili, fino a diventare un ladro di professione. Benché non gli siano mancati attenzioni ed amore da parte di varie donne egli, come il protagonista di *Le feu follet*, non è mai riuscito a sfuggire ad un senso di solitudine e via via ha imparato a covarla con una sorta di compiacimento. Due soli amici, presto sottrattigli dalla sventura, ricorda con affetto. Si tratta di due geniali malandrini della sua stessa specie, che ugualmente non traggono alcun reale profitto dalla loro attività brigantesca: l'uno è l'Abate Lamargelle, che concepisce il furto come una maniera per riparare alle ingiustizie della società, l'altro (magistralmente interpretato da Charles Denner) è un anarchico nichilista, fuggito di prigione, e animato pressoché dai medesimi princìpi. Le sequenze che riguardano questo secondo personaggio (il banchetto con i tronfi discorsi dei politicanti di destra, la scena della ghigliottina, la tragica fine sotto i colpi di un poliziotto) sono tra le più belle del film, per il raffinato gioco psicologico e per la meticolosa aderenza ambientale, benché spoglie, come tutto il resto, di ogni ricercatezza d'effetto. Piena di sottile e intelligente sarcasmo, percorsa da cima a fondo da un senso autentico di disperazione e di morte, densa di sferzanti annotazioni sul rovescio della rispettabilità e della pietà umane (si veda la sequenza dell'agonia del vecchio zio, alla cui presenza

figlia e nipote redigono un falso testamento), affidata ad un'esemplare sobrietà di stile (manca del tutto, tra l'altro, il commento musicale), dove tuttavia la precisa atmosfera di un'epoca — ricreata col concorso dello scenografo Jacques Saulnier e del prestigioso fotografo Henri Decae — si respira attraverso una patina uniforme e quasi impercettibile, *Le voleur* è un'opera che, nonostante il pudore con cui l'autore l'ha collocata lontana dal nostro tempo, facendola così apparire piuttosto accademica, riconferma invece la presenza di una spiccata personalità, limpida in tutte le sue implicazioni con il mondo in cui viviamo, in un'ansia rabbiosa di purificazione.

Un homme de trop (Il 13° uomo) di Costa-Gavras (Francia).

Il secondo film francese in competizione, *Un homme de trop*, è stata semplicemente una profonda delusione per coloro che aveva riposto qualche fiducia nel regista Costa-Gavras dopo la prima prova di *Compartiment tueurs* (Vagone letto per assassini, 1965), dove, assieme alla destrezza di mestiere, aveva dimostrato una certa cura nel descrivere personaggi e psicologie di varia natura. Anche nel suo lavoro più recente, per il quale ha scomodato tanti bei nomi di attori francesi, Costa-Gavras ha allineato un campionario di personaggi, per lo più nelle vesti di patrioti della Resistenza; ma le loro spavalde imprese si riducono a quanto di più convenzionale ci sia mai stato dato di riscontrare in film del genere.

A Man for All Seasons (Un uomo per tutte le stagioni) di F. Zinnemann (Gran Bretagna).

Le altre maggiori cinematografie del mondo occidentale si sono presentate a Mosca con film di modesto livello. Lo stesso *A Man for All Seasons*, presentato dalla Gran Bretagna, assume scarso rilievo nella nutrita filmografia di Fred Zinnemann. Si tratta soltanto di un'accurata ed elegante, ma sostanzialmente anonima, illustrazione del noto dramma di Robert Bolt (sceneggiato da lui stesso) relativo agli ultimi anni d'integerrima esistenza di Sir Thomas More, fedele Cancelliere del re d'Inghilterra Enrico VIII finché quest'ultimo non intende distaccarsi dalla Chiesa di Roma per stabilire una sua politica divorzistica e convolare a nozze con Anna Bolena. La vicenda riguarda soprattutto il periodo di tempo che intercorre fra le dimissioni del Cancelliere e la sua tragica morte sul ceppo del patibolo; periodo occupato dalle perfide trame di Cromwell, segretario del re, dall'inflessibile presa di posizione di More nonostante i consigli e le sollecitazioni di familiari ed amici, e dal processo che si risolverà in condanna. Sulle spalle di Paul Scofield il personaggio centrale assume una solida quadratura e anche le molte altre figure risultano ben disegnate; ma i meriti del film non vanno oltre queste e altre doti di solido mestiere, in quanto troppo asservito all'oleografia, alla verbosità e alla ritrattistica senza sfumature per comunicare più autentiche vibrazioni.

Up the Down Staircase di R. Mulligan (U.S.A.).

Peggio hanno figurato, comunque, gli USA con *Up the Down Staircase* di Robert Mulligan, in cui ritroviamo Sandy Dennis, la brava deuteragonista di *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (Chi ha paura di Virginia Woolf?, 1966), nel ruolo, questa volta, di un'insegnante, apparentemente timida e indifesa, che al suo primo incarico in un istituto largamente frequentato da giovani teppisti si oppone ai discutibili princìpi disciplinari instaurati dal direttore della scuola e, dopo alcuni fallimenti e molte difficoltà, riesce a mettere ordine nella sua aula ricorrendo a metodi psicologici e soprattutto più umani. La vicenda, come è facile arguire, è tanto edificante quanto priva di mordente, ed il regista non si è minimamente preoccupato di toglierla dalle pastoie in cui l'aveva adagiata la fiacca sceneggiatura di Tad Mosel.

In quanto all'Italia, non le fanno onore né il premio « per la migliore commedia » ricevuto grazie alla farsa di Dino Risi *Operazione San Gennaro,* né il successo di simpatia riportato da *L'occhio selvaggio* di Paolo Cavara. Quest'ultimo poteva fare a meno di scomodare un gruppetto di sceneggiatori di buon nome (Carpi, Guerra e Moravia) per un racconto dalle ambizioni ambigue, oltre che mal strutturato da un regista di buona pratica, fino a ieri, soltanto nel campo documentaristico. Dopo essere stato « aiuto » di Jacopetti per *Mondo cane* e *La donna nel mondo,* Cavara aveva realizzato nel 1963 il « film-inchiesta » *I malamondo* tentando di imporre alla formula tracciata dal « maestro » un carattere più impegnativo (ricordiamo che Bertrand Russell in persona introduceva l'indagine sugli squilibrati stati d'animo di certa gioventù europea nata dalla guerra), ma senza riuscire ad andare molto oltre l'enunciazione del tema. Di analogo velleitarismo risente *L'occhio selvaggio* che, abbozzando il ritratto di un cinico regista teso alla ricerca ad ogni costo di immagini sconvolgenti, senza rinunciare a predisporle, se necessario, o a sacrificare per esse i valori più autentici, vorrebbe essere una condanna di certo « documentarismo a sensazione » ben noto specialmente in Italia; mentre invece, a causa del sommario disegno psicologico, il film si risolve in un raccontino schematico, il quale non evita di speculare, alla fin fine, sugli stessi effettismi che vorrebbe deplorare.

L'occhio selvaggio di P. Cavara (Italia).

Il paese ospitante ha proposto, oltre a *Zosja* di Mikhajl Bogin, esile storia d'amore fra una ragazza polacca e un romantico tenentino sovietico durante l'ultima guerra, il già menzionato *Žurnalist* di Gerasimov che ha diviso senza merito alcuno il massimo premio con il film ungherese di Szabó. Stando a testimonianze sicure e a qualche documentazione diretta, è proprio di questi anni un affiorare di nuove energie nel cinema sovietico specialmente ad opera di giovani registi come Tarkovskij, Talankin, Kuzev ed altri, i quali nemmeno negli ultimi tempi sono rimasti inattivi. Eppure, i responsabili di quella cinematografia persistono, non si sa chiaramente per quali motivi di ordine politico o altro, a tener ben chiusi in cassetto dei lavori senza dubbio per lo meno stimolanti, per dare rilievo e lustro ad ogni costo a un prodotto ampolloso e ridondante costruito secondo i più logori schemi di una vecchia maniera. Nient'altro che tale è, infatti, il film di Gerasimov, il quale può distinguersi da similari prodotti soltanto per la sua massiccia durata di ben quattro ore, peraltro niente affatto giustificata. Può darsi che nelle ambizioni dell'autore *Žurnalist* contenesse alcune edificanti ambizioni, come quella di contrapporre a un quadro di vita nell'URSS, con un suo modo d'interpretare la realtà, le concezioni e i problemi che affliggono la società occidentale; ma i propositi risultano logorati in un verboso e pesante schematismo. Questo affligge innanzitutto il protagonista della vicenda che, nel modo di comportarsi prima quale inviato in un piccolo centro agricolo dell'Unione e poi in Svizzera e in Francia per seguire un congresso sulla non proliferazione, non sfugge mai al conformismo e al moralismo più vieti. Lo stesso idillio del giornalista con una ragazza del paese, contrastato per le interferenze di una vecchia zitella e risolto soltanto al ritorno in patria del giovane, si affida ad un uguale semplicismo psicologico e ad un uguale grigiore narrativo.

Zosja di M. Bogin (U.R.S.S.).

Žurnalist (t.l.: Il giornalista) di S. Gerasimov (U.R.S.S.).

Un altro anziano regista, il cecoslovacco Otakar Vávra, anch'esso come Gerasimov già noto e stimato una trentina d'anni fa, si è presentato a Mosca

Romance pro křídlovku (t.l.: Romanza per cornetta) di O. Vávra (Cecoslovacchia).

con un film di scrittura vecchiotta; tuttavia dal suo *Romance pro křídlovku* (t.l.: Romanza per cornetta) traspira una vena romantica, malinconica e nostalgica, che non può lasciare del tutto indifferenti, anche se lo stile, dagli echi naturalistici, è rimasto sostanzialmente lo stesso usato dal regista fin dai tempi di *Panenství* (Verginità, 1937). La storia proposta da Vávra non è, del resto, che un tenero omaggio al bel tempo andato della giovinezza, alle belle cose che potevano essere e non sono state. Dall'incontro, a distanza di trent'anni, di due vecchi conoscenti scaturisce il ricordo di un comune amore della giovinezza. Vojta, oggi direttore scolastico e allora studente, era stato più fortunato di Viktor, proprietario di una giostra accampatasi nel paese, nell'accaparrarsi l'affetto di una ragazza, anche se i genitori di questa l'avevano promessa al rivale. Vojta e Terina (questo il nome della ragazza) avevano allora convenuto di fuggire insieme, ma il giovane, causa la morte del nonno che lo aveva trattenuto a casa, era mancato all'appuntamento, e così Terina se n'era andata con Viktor, ma soltanto per morire di crepacuore dopo due mesi, senza aver voluto vedere un medico. Soltanto ora, al cimitero, presso la tomba di Terina, dove Viktor lo ha condotto, l'anziano direttore scolastico viene a conoscenza della triste fine della ragazza e di quanto fosse stato grande l'amore per lui. Ricco di annotazioni intimistiche ed ambientali, di abbandoni naturalistici alle sollecitazioni del paesaggio, di amorevoli strutturazioni dei personaggi anche di fianco (si vedano specialmente la figura del nonno e quella della prosperosa contadina con cui Vojta sfoga i primi ardori giovanili), il racconto di *Romance pro křídlovku*, benché calligrafico nella forma e datato nella sostanza, è espressione di sentimenti autentici che spesso non possono affiorare con differenti rimandi nella maturità di un artista.

Westerplatte di S. Rózewicz (Polonia).

Puramente rappresentativa è stata la partecipazione dei restanti paesi dell'Est europeo. Il polacco *Westerplatte* di Stanislaw Rózewicz non è altro che una retorica e convenzionale rievocazione, ricalcata un po' sulla falsariga di dozzinali prodotti americani del genere, dell'eroica resistenza di una guarnigione dell'esercito nazionale in una lingua di terra sull'estuario della Vistola durante i primissimi giorni di guerra nel settembre 1939. A modelli spettacolari di film americani d'ambiente minerario, come ad esempio *Boom Town* (La febbre del petrolio, 1940) di Conway, sembra rifarsi, in maniera velleitaria e ingenua, anche il rumeno *Subteranul* (t.l.: Il sottosuolo) di Virgil Calotescu, proponendo un conflitto di sentimenti che divampa parallelamente all'incendio di un pozzo di petrolio e con esso, alla fine, si placa. Il film tedesco orientale *Brot und Rosen* di Heinz Thiel glorifica, infine, secondo i moduli più stantii del decrepito « realismo socialista », le varie tappe del cammino verso il comunismo di un reduce della WH nella Germania di Pankow.

Subteranul (t.l.: Il sottosuolo) di V. Calotescu (Romania).
Brot und Rosen di H. Thiel (Germania).

Altri film.

Resterebbe da dire d'un'altra ventina di film di altrettanti paesi, e tutti in concorso, che gli organizzatori del Festival hanno allineato con cura al fine di offrire quella larga rappresentatività numerica che sembra essere la vera finalità della mastodontica manifestazione. Ma considerare singolarmente prodotti come *Khan el Khalili* di Aatef Salem (RAU), come *Disonorato* (t.l.) di Iqbal Shahzad (Pakistan), come *Teesri kasam* (t.l.: Il terzo giuramento) di Basu Bhattacharya (India), come *Navodnene* (t.l.: L'inondazione) di Dežidin Žigžid (Mongolia), come *L'aube* di Omar Khlifi, che ha l'unica particolarità di essere il primo film a soggetto tunisino, o come *La foresta incantata* (t.l.), realiz-

zato niente meno che dal Principe ereditario della Cambogia Samdech Norodom Sihanouk col concorso di quasi intera la famiglia reale, significherebbe prolungare un monotono discorso i cui termini ricorrenti sarebbero l'ingenuità di concezione e di fattura, lo spreco di sentimenti edificanti, il patetismo e la retorica. Un interesse non soltanto di mera curiosità ha riservato invece, fra le cinematografie ai primi passi, quella del Nord Vietnam, che ha presentato *Nguyên Van Trôi*, film imperniato sul personaggio autentico di un giovane operaio sudvietnamita che organizzò un attentato alla vita del Segretario alla Difesa americana McNamara e che di conseguenza finì davanti al plotone d'esecuzione. Rifacendosi in maniera evidente ai migliori esempi del nostro neorealismo, i registi Bui Dinh Hac e Ly Thai Bao sono riusciti a ricreare un clima di tesa drammaticità soffuso di toccanti annotazioni umane, specialmente riferite, oltre che al partigiano, alla moglie che invano opera per la sua salvezza.

Film latino-americani.

Appena decorosi — a parte un ridicolo tentativo di commedia musicale effettuato dal regista argentino Julio Porter con *Escandalo en la familia* — sono risultati i film presentati dalle varie repubbliche latino-americane, non fosse altro perché affidati a tecniche realizzative più evolute. Lo si è riscontrato perfino in un prodotto della giovanissima cinematografia peruviana, *En la selva no hay estrellas*, il cui regista Armando Robles Godoy, raccontando il dramma di un uomo assetato di denaro, si è rifatto con discreta eleganza a taluni modelli del nuovo cinema europeo. Il film cubano *Aventuras de Juan Quin Quin*, del già noto documentarista Julio Garcia Espinosa, è un tentativo non del tutto banale, e in qualche sequenza di gusto buñueliano anche godibile, di racconto dai toni ora picareschi e ora surrealistici. In *O caso dos irmãos Naves* (t.l.: L'affare dei fratelli Naves), del giovane brasiliano Luis Sergio Person, si ricorre invece, ma con qualche indugio di troppo su particolari di sadica truculenza, a un genere di cinema specialmente instaurato a Hollywood nell'immediato dopoguerra ad opera del regista Hathaway, per ricostruire in forma d'inchiesta un caso clamoroso di errore giudiziario verificatosi in Brasile una trentina d'anni fa; ciò che offre anche l'occasione per qualche interessante riferimento alla realtà odierna del paese. Si è visto, infine, *Un dorado de Pancho Villa*, diretto e interpretato dall'anziano Emilio Fernandez e che si raccomanda, nel quadro assai modesto della recente cinematografia messicana, almeno per una certa stilizzazione figurativa, sia pure adattata ad una vicenda di disarmante e retrivo romanticismo.

O caso dos irmãos Naves (t.l.: L'affare dei fratelli Naves) di L. S. Person (Brasile).

Un dorado de Pancho Villa di E. Fernandez (Messico).

Nell'ambito del cinema europeo restano da considerare alcuni film provenienti dai paesi scandinavi e dalla Spagna. Il migliore del gruppo è risultato il finlandese *Diario di un operaio* (t.l.) di Risto Jarva che, suddiviso in quattro capitoli riferentisi ad altrettanti momenti della vita di una giovane coppia (lui è un operaio saldatore e lei un'impiegata) che la differenza di classe e il lavoro alienante tendono via via a dividere, si sviluppa attraverso un'indagine accurata di stati d'animo e una disinvolta ricerca di linguaggio svincolato dalle formule corrive. Un racconto piatto e arrancante è invece quello impiegato dal regista svedese Aake Falck per *Prinsessan* (t.l.: La principessa), in cui viene esposto il caso singolare di una giovane donna che la maternità guarisce da una malattia ritenuta incurabile. Una semplice farsa di vecchio stampo, con fervorino moralistico conclusivo sui guasti dell'intolleranza e dell'egoismo uma-

Diario di un operaio (t.l.) di R. Jarva (Finlandia).

Prinsessan (t.l.: La principessa) di A. Falck (Svezia).

Naboerne (t.l.: I vicini) di B. Christensen (Danimarca).
El amor brujo di F. Rovira-Beleta (Spagna).

ni, è il film danese *Naboerne* (t.l.: I vicini) di Bent Christensen; mentre lo spagnolo *El amor brujo* di Francisco Rovira-Beleta non è che la trasposizione dell'omonimo balletto di de Falla, ovviamente sviluppato nei suoi motivi narrativi e affidato a una fantasmagoria di effetti cromatici (la fotografia è di Gabor Pogany).

La sezione informativa.

La sezione « informativa » comprendeva una quindicina di opere messe assieme senza un preciso criterio. Molte di esse erano già note attraverso precedenti festival degli ultimi anni o addirittura attraverso i normali circuiti di noleggio italiani. Quanto al resto, non mette conto soffermarsi sul film britannico di James Clavell *To Sir, with Love*, che ripropone senza vigore (nonostante la convincente interpretazione di Sidney Poitier nel ruolo di un insegnante di colore) il tema di *The Blackboard Jungle* (Il seme della violenza, 1955) di Brooks, né sul truculento e moraleggiante dramma fra teppisti *Rockys Messer* del regista tedesco-occidentale Joachim Mock, né sui grossolani toni popolareschi del turco *Una donna risplendente di salute* (t.l.) di Atif ilmaz, né sul greve polpettone « storico » franco-rumeno *Dacii* (t.l.: I Daci) di Sergiu Nicolaesco, né sul farsesco *Marysia i Napoleon* (t.l.: Maria e Napoleone) del polacco Leonard Buczkowski, dove un turista francese in giro per la Polonia incontra una certa Maria e sogna di essere Napoleone accanto alla Walewska (dopo di che si è detto tutto). Qualche vibrazione un po' più autentica si è ricavata, piuttosto, da *Lesnaja simfonija* (t.l.: Sinfonia della foresta), lirico documentario sovietico dell'esperto Aleksandr Zguridi (coadiuvato dalla prestigiosa tecnica fotografica dell'ungherese Imre Schuller), e da *Sath Samudura* (t.l.: Oh, mare, mare...) di Siri Gunassingha, primo e già nobile esemplare della cinematografia di Ceylon, il cui racconto dal ritmo compassato e solenne, benché rimandi con evidenza allo stile di Flaherty, s'impregna di sincera malinconia nel descrivere il dramma di una povertà senza speranza in una famiglia di pescatori.

LEONARDO AUTERA

La Giuria dei lungometraggi del V Festival del Film di Mosca — composta da Aleksej Batalov (URSS), Lucyna Winnicka (Polonia), Roman Vinoly Barreto (Argentina), Torod Dinov (Bulgaria), Nagamasa Kawakita (Giappone), Andras Kovacs (Ungheria), Grigorij Kosintzev (URSS), Leslie Caron (Gran Bretagna), Issa Sayed Atteya (RAU), Jiří Sequens (Cecoslovacchia), Leonardo Fioravanti (Italia) e Sergej Jutkevič (URSS) — ha assegnato i seguenti premi:

GRAN PREMIO DEL V FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL FILM DI MOSCA: « ex-aequo » (all'unanimità) a *Žurnalist* (t.l.: Il giornalista) di Sergej Gerasimov (URSS) ed a *Apa* (t.l.: Il padre) di István Szabó (Ungheria);

MEDAGLIA D'ORO - PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA: *Otklonenie* (t.l.: La deviazione) di Griša Ostrovski e Todor Stojanov (Bulgaria);

MEDAGLIA D'ORO PER LA MIGLIORE OPERA D'UN PAESE DOVE COMINCIA A SVILUPPARSI LA CINEMATOGRAFIA NAZIONALE: *En la selva no hay estrellas* di Armando Robles Godoy (Perù);

MEDAGLIA D'ARGENTO - PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA: *Romance pro křídlovku* (t.l.: Romanza per cornetta) di Otakar Vávra (Cecoslovacchia);

PREMIO DELL'INTERPRETAZIONE FEMMINILE: « ex-aequo » a Sandy Dennis per *Up the*

Down Staircase di Robert Mulligan (USA) ed a Grynet Molvig per *Prinsessan* (t.l.: La principessa) di Aake Falck (Svezia);

PREMIO DELL'INTERPRETAZIONE MASCHILE: a Paul Scofield per *A Man for All Seasons* (Un uomo per tutte le stagioni) di Fred Zinnemann (Gran Bretagna);

MEDAGLIA D'ARGENTO PER LA MIGLIORE COMMEDIA: *Operazione San Gennaro* di Dino Risi (Italia);

MEDAGLIA D'ARGENTO: *Westerplatte* di Stanislaw Rózewicz (Polonia);

MEDAGLIA D'ARGENTO: *La grande torre bianca* (t.l.) di Satsuo Yamamoto (Giappone);

MEDAGLIA D'ARGENTO: *Štičenik* (t.l.: Il protetto) di Vladan Slijepčevič (Jugoslavia);

DIPLOMA D'ONORE: al regista Fred Zinnemann per *A Man for All Seasons* (Un uomo per tutte le stagioni) (Gran Bretagna).

I film di Mosca

a) **I film in concorso**

ZOSJA — **r.**: Mikhajl Bogin - **s.** e **sc.**: M. Bogin e Vladimir Bogomolov - **f.**: Jerzy Lipman - **scg.**: Roman Wolyniec - **m.**: Rafal Kozak - **int.**: Pola Raksa (Zosja), Wieslawa Mazurkiewicz (sua madre), Barbara Bargielowska (Wanda), Zygmunt Cyntel (Stefan), Jurij Kamornij (Mikhaijl), Nikolaj Merzlikin (Viktor Bajkov), Georgij Burkov (Semenov), A. Grave, P. Krimov, Ju. Sorokin, N. Kornicenko, I. Matveev, A. Žarov, L. Korneva, Ju. Korol'čuk, V. Czigankov, G. Iskanderov, A. Zgert - **p.**: Gorkij Fil'm Studio - **o.**: U.RS.S.

UN HOMME DE TROP (Il 13° uomo) — **r.** e **adatt.**: Costa-Gavras - **s.**: dal romanzo di Jean-Pierre Chabrol - **sc.**: Daniel Boulanger - **scg.**: Maurice Colasson - **mo.**: Christian Gaudin - **f.**: (Widescreen, Eastmancolor): Jean Tournier - **m.**: Michel Magne - **int.**: Michel Piccoli, François Périer, Jean-Claude Brialy, Claude Brasseur, Bruno Cremer, Charles Vanel, Gérard Blain, Paco Segurini, Paolo Fratini - **p.**: Terra Film-Artists Associés / C.I.A. Cinematografica Montoro-Sol Produzioni - **o.**: Francia - **d.**: Dear-United Artists.

NAVODNENE (t.l.: **L'inondazione**) — **r.**: Dežidin Žigžid - **s.**: S. Udval e Dvžudorž - **f.**: M. Duinkhar - **scg.**: A. Miagmar - **m.**: L. Mordož - **int.**: N.A. Krjuškov (Mikhajl), S. Genden (Bolod), Č. Dolgorsuren, B. Damča - **p.**: Mongolkino - **o.**: Mongolia.

EN LA SELVA NO HAY ESTRELLAS — **r.**, **s.** e **sc.**: Armando Robles Godoy - **f.** (Eastmancolor): Jorge Pratz - **m.**: Enrique Pinilla - **int.**: Ignacio Quiroz, Jorge Aragon, Jorge Montoro, Susana Pardal - **p.**: Roberto Wangeman per la Antara Films del Perú - **o.**: Perù.

KHAN EL KHALILI — **r.**: Aatef Salem - **s.**: dall'omonimo romanzo di Naguib Mahfouz - **sc.**: Mohamed Mustafa Sami - **f.**: Abdel Aziz Fahmy - **scg.**: Maher Abdel Noor - **m.** Fuad el Zaheri - **int.**: Emad Hamdi, Samira Ahmed, Hassan Youssef, Tahiya Carioca - **p.**: Cairo Film Production - **o.**: R.A.U.

LE VENT DES AURÈS — **r.**: Mohammed Lakhdar-Hamina.
Vedere giudizio di Pietro Bianchi a pag. 51 e dati a pag. 63 del n. 6, giugno 1967 (Festival di Cannes).

UN DORADO DE PANCHO VILLA — **r.**, **s.** e **sc.**: Emilio Fernandez - **f.** (Eastmancolor): José Ortiz Ramos - **scg.** e **m.**: Manuel Esperon - **int.**: Emilio Fernandez (Aurelio), Maricruz Olivier (Maria), Carlos Lopez Moctezuma, José Eduardo Perez, Sonia Amelio - **p.**: Centauro S.A. - **o.**: Messico.

JEUDI ON CHANTERA COMME DIMANCHE — **r.**: Luc de Heusch.
Vedere giudizio di Leonardo Autera e dati in questo stesso numero (Mostra di Pesaro).

OTKLONENIE (t.l.: **La deviazione**) — **r.**: Griša Ostrovski e Todor Stojanov - **s.** e **sc.**: Blaga Dimitrova - **f.** (Widescreen): T. Stojanov - **m.**: Milcho Leviev - **int.**: Nevena Kokanova (Neda) e Ivan Andonov (Bojan) - **p.**: Films Art Studio - **o.**: Bulgaria.

OPERAZIONE SAN GENNARO — **r.**: Dino Risi.
Vedere dati a pag. 99 del n. 12, dicembre 1966.

O CASO DOS IRMÃOS NAVES (t.l.: **L'affare dei fratelli Naves**) — **r.**: Luis Sergio Person - **s.** e **sc.**: Jean-Claude Bernardet e L.S. Person - **f.**: Osvaldo de Oliveira - **int.**: Anselmo Duarte, John Herbert, Juca de Oliveira, Raul Cortez - **p.**: Lauper Films - **o.**: Brasile.

DIARIO DI UN OPERAIO (t.l.) — **r.**: Risto Jarva - **s.** e **sc.**: R. Jarva e Jaakko Pakkasvirta - **f.**: Antti Peippo - **int.**: Elina Salo (Yuhani) e Paul Osipov (Ritva) - **p.**: Elokuvaosakeyhtiö Filminor - **o.**: Finlandia.

DISONORATO (t.l.) — **r.**: Iqbal Shahzad - **s.** e **sc.**: Raiz Shahid - **f.**: M. Sadiq - **scg.**: Habib Shah - **m.**: Deboo - **int.**: Allauddin (Deenoo, il carrettiere), Neelo (Hameeda, sua moglie), Ejaz (Saeeda, la sorella), Nabeela (la madre di Saeeda), Jafary, Hameed Wyne, Zammurad, Chohan - **p.**: Montana Films - **o.**: Pakistan.

UP THE DOWN STAIRCASE — **r.**: Robert Mulligan - **s.** e **sc.**: Tad Mosel - **f.** (Widescreen, Technicolor): Joseph Coffey - **scg.**: George Jenkins - **m.**: Fred Karlin - **int.**: Sandy Dennis (Sylvia), Patrick Bedford, Eillen Heckart - **p.**: Alan J. Pakula per la Park Place Productions Inc.-Warner Bros. - **o.**: U.S.A.

STICENIK (tl.: **Il protetto**) — **r.**: Vladan Slijepčević.
Vedere giudizio di Leonardo Autera a pag. 29 e dati a pag. 36 del n. 9-10, settembre-ottobre 1966 (Mostra di Venezia - Sezione informativa).

LA FORESTA INCANTATA (t.l.) — **r.**, **s.**, e **m.**: Principe Samdech Norodom Sihanouk - **f.** (Widescreen, Eastmancolor): Som Sam Al - **int.**: Principe Samdech Norodom Sihanouk, Monique Sihanouk, S.A.R. Principessa Bopha Devi, Visakha Tioulong, Bruno Forsinetti, Tim Dong - **p.**: Khemara Pictures - **o.**: Cambogia.

ESCANDALO EN LA FAMILIA — **r.**: Julio Porter - **int.**: Nini Marshall, Pili e Mili - **p.**: Sonofilm - **o.**: Argentina.

WESTERPLATTE — **r.**: Stanislaw Rózewicz - **s.** e **sc.**: Józef Szczepanski - **f.**: Jerzy Wójcik - **m.**: Wojciech Kilar - **int.**: Zygmunt Hübner (Maggiore Sucharski), Arkadiusz Bazak (Capitano Dobrowski), Andrzej Zaorski (Tenente Kregielski), Józef Nowak (Sergente Buder), Tadeusz Plucinski (Caporale Grudzinski), Tadeusz Schmidt (Cryczman), Bohdan Niewinowski (Pajak), Józef Nalberczak (Caporale Szamlewski), Bohdan Ejmont (Rygielski), Jerzy Kaczmarek (Baran), Bogusz Bilewski (Slaby), Janusz Palusziewicz (Piotrowski), Zdzislaw Mrozewski (Sobocinski), Józef Lodynski (Sergente Najsarek), Andrzej Kozak - **p.**: ZRF Rytm - **o.**: Polonia.

A MAN FOR ALL SEASONS (Uu uomo per tutte le stagioni) — **r.**: Fred Zinnemann - **s.**: dal dramma di Robert Bolt - **sc.**: R. Bolt - **f.** (Widescreen, Technicolor): Ted Moore - **scg.**: Terence Marsh - **c.**: Joan Bridge ed Elizabeth Haffenden - **m.**: Georges Delerue - **mo.**: Ralph Kempler - **int.**: Paul Scofield (Thomas More), Wendy Hiller (Alice), Leo McKern (Cromwell), Robert Shaw (Henry VIII), Orson Welles (il cardinale Wolsey), Susannah York (Margaret), Nigel Davenport (il Duca di Norfolk), John Hurt (Rich), Corin Redgrave (Roper), Colin Blakely (Matthew), Cyril Luckham (Crammer), Jack Gwillim (il giudice), Thomas Heathcote (il barcaiolo), Yootha Joyce (Averil Machin), Anthony Nicholls (il rappresentante del re), John Nettleton (il carceriere), Eira Heath (la moglie di Matthew), Molly Urquhart (la pazza), Paul Hardwick (il cortigiano), Michael Latimer (l'aiutante del Duca di Norfolk), Philip Brack (Capitano della guardia), Matin Boddey (Governatore della Torre), Eric Mason (il boia), Matt Zimmerman (il messaggero), Vanessa Redgrave (Anna Bolena) - **p.**: Fred Zinnemann per la Columbia Pictures - **o.**: Gran Bretagna - **d.**: Ceiad-Columbia.

NGUYEN VAN TROI — **r.**: Bui Dinh Hac e Ly Thai Bao - **s.** e **sc.**: Tran Dinh Van, dal suo romanzo « La strada che percorresti » - **f.**: Luu Xuan Thu e Nguyên Xuan Chan - **scg.**: Tran Kiem e Le Thanh Duc - **m.**: Do Nhuan - **int.**: non professionisti - **p.**: Hanoi Film - **o.**: Nord Vietnam.

NABOERNE (t.l.: **I vicini**) — **r.**: Bent Christensen - **s.** e **sc.**: Leif Panduro - **f.** (Widescreen): Hening Bentsen - **int.**: Ebbe Rode, John Price, Peter Steen, Grethe Sônck - **p.**: A.S.A. Film Studio - **o.**: Danimarca.

APA (Il padre) — **r.**, **s.** e **sc.**: István Szabó - **f.**: Sándor Sára - **m.**: János Gonda - **int.**: Miklós Gábor (il padre), Klári Tolnay (la madre), Bálint (il figlio), Dani Erdélyi (il figlio bambino), Kati Sólyom (Anni) - **p.**: Studio Mafilm III - **o.**: Ungheria - **d.**: Ital Noleggio Cinematografica.

LE VOLEUR (Il ladro di Parigi) — **r.**: Louis Malle - **s.**: dal romanzo di Georges Darien - **sc.**: L. Malle e Jean-Claude Carrière - **dial.**: Daniel Boulaner - **f.** (Widescreen, Eastmancolor): Henri Decae - **scg.**: Jacques Salnier - **c.**: Ghislain Uhry - **mo.**: Henri Lanoe - **int.**: Jean-Paul Belmondo (Georges Randal), Geneviève Bujold, Marie Dubois, Julien Guiomar, Françoise Fabian, Charles Denner, Bernadette Lafont, Martine Sarcey, Paul Le Person, Marlène Jobert, Nane Germont, Monique Melinand, Christian De Tillière - **p.**: Les Nouvelles Editions de Film / Compagnia Cinematografica Montoro S.p.A. - **o.**: Francia - **d.**: Dear-United Artists.

BROT UND ROSEN — **r.**: Heinz Thiel - **s.** e **sc.**: Gerhard Bengsch, Horst E. Brandt, H. Thiel - **f.** (Widescreen): H.E. Brand - **m.**: Helmut Nier - **int.**: Günther Simon (Georg Landau), Harry Hindemith, Eva-Maria Hagen, Fred Delmare, Helga Göring, Horst Kube, Jürgen Frohriep, Helmuth Schreiber - **p.**: DEFA - **o.**: Germania Orientale.

EL AMOR BRUJO — **r.**: Francisco Rovira-Beleta - **s.** e **sc.**: José Antonio Medrano, Juan Caballero Bonald, F. Rovira-Beleta - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Gabor Pogany - **m.**: Manuel de Falla - **int.**: Antonio Gades, La Polaca, Rafael de Cordova, Morucha, Nuria Toray, José Manuel Martin, Fernando Sanchez Polack - **p.**: Film Rovira-Beleta S.A. per le Exclusivas Floralva - **o.**: Spagna.

TEESRI KASAM (t.l. **Il terzo giuramento**) — **r.**: Basu Bhattacharya - **s.**, **sc.** e **dial.**: Phanishwar Nath Renu - **f.**: Subrata Mitra - **scg.**: Desh Mukherij - **m.**: Shanker-Jaikishan - **canzoni**: Shailendra-Hasrat - **int.**: Raj Kapoor (Hiraman, il carrettiere), Waheeda Rehman (Hirabai, l'attrice), Dulari, Iftekhar, Asit Sen, Krishan Dhawan - **p.**: Shailendra per la Image Makers' - **o.**: India.

L'OCCHIO SELVAGGIO — **r.**: Paolo Cavara - **s.**: P. Cavara e Fabio Carpi - **sc.**: P. Cavara, F. Carpi, Tonino Guerra, Alberto Moravia - **f.** (Techniscope, Technicolor) - **int.**: Philippe Leroy (il regista), Delia Boccardo (l'amante), Gabriele Tinti (l'operatore), Giorgio Gargiullo, Hans Bloch - **p.**: Georges Marci - **o.**: Italia.

L'AUBE — **r.**: Omar Khlifi - **s.** e **sc.**: O. Khlifi e Mokhtar Hachicha - **f.**: Ezzeddine Ben Ammar - **int.**: Habib Chaari, Thmed Hamza, Tahar Haouas, Abderrazak Abirika - **p.**: Omar Khlifi Films - **o.**: Tunisia.

ROMANCE PRO KRIDLOVKU (t.l.: **Romanza per cornetta**) — **r.**: Otakar Vávra - **s.**: dall'omonimo poema di František Hrubín - **sc.**: F. Hrubín e O. Vávra - **f.** (Cinemascope): Andrej Barla - **scg.**: Karel Škvor - **m.**: Jiří Srnka, che ha utilizzato anche la composizione « Il bagno di Ercole » di J. Pazzeler - **mo.**: Antonín Zelenka - **int.**: Jaromír Hanzlík (Vojta direttore scolastico), Jaroslav Rozsíval (il padre di Vojta), Janusz Strachocki (il nonno di Vojta), Zuzana Cigánová (Terina), Štefan Kvietik (Viktor), Miriam Kantorková (Tonka) - **p.**: Barrandov Studios - **o.**: Cecoslovacchia.

LA GRANDE TORRE BIANCA (t.l.) — **r.**: Satsuo Yamamoto - **s.**: Toyoko Yamazaki - **sc.**: Shinobu Hashimoto - **f.** (Widescreen): Nobuo Munekawa - **scg.**: Shigeo Mano - **m.**: Sei Ikeno - **int.**: Jiro Tamiya (Dottor Azuma), Eijiro Tono (Dottor Zaizen), Eitaro Ozawa, Eiji Funakoshi, Tahiro Tamura, Yoshio Kato, Osamu Takizawa - **p.**: Masaichi Nagata per la Daiei Motion Picture Co. - **o.**: Giappone.

ŽURNALIST (t.l.: **Il giornalista**) — **r.**, **s.** e **sc.**: Sergej Gerasimov - **f.** (Sovscope): Vladimir Repoport - **scg.**: Petr Galadev - **m.**: P. Čekalov - **int.**: Tamara Makarova, Galina Polskik, Jurij Vasil'ev, Sergej Nikonenko, Sergej Gerasimov, Annie Girardot, Tatiana Mjasina - **p.**: Gorkij Film Studio - **o.**: U.R.S.S.

SUBTERANUL (t.l.: **Il sottosuolo**) — **r.**: Virgil Calotescu - **s.** e **sc.**: Ioan Grigorescu - **f.** (Widescreen): Costea Ionescu-Tonciu e Raducanu Ateodorescu - **m.**: Teodor Mitache - **int.**: Jurie Darie, Viorica Farcas, Monica Ghiuta, Leopoldina Balanuta - **p.**: Studio Bucaresti - **o.**: Romania.

AVENTURAS DE JUAN QUIN QUIN — **r.**: Julio Garcia Espinosa - **s.** e **sc.**: Pedro Garcia Espinosa - **f.** (Widescreen): Jorge Haydu - **m.**: Leo Brower - **int.**: Julio Martinez (Juan Quin Quin), Adelaida Raymat (Teresa), Erdwin Fernandez - **p.**: IACIC - **o.**: Cuba.

PRINSESSAN (t.l.: **La principessa**) — **r.**: Aake Falck - **s.**: dall'omonimo romanzo di Gunnar Mattson - **sc.**: A. Falck e Lars Wilding - **f.**: Mac Albegr - **m.**: Garry Arnold - **int.**: Grynet Molvig, Lars Passgaard, Monica Nielsen, Thor Lyndhol, Birgitta Valberg - **p.**: Europa Film - **o.**: Svezia.

b) **I film fuori concorso**

TO SIR, WITH LOVE — **r.**, **s.** e **sc.**: James Clavell - **int.**: Sidney Poitier - **p.**: James Clavell per la Columbia Pictures - **o.**: Gran Bretagna.

KDO CHCE ZABIT JESSII? (Superman vuole uccidere Jessie) — **r.**: Václav Vorlíček.
Vedere giudizio di Tino Ranieri a pag. 117 e dati a pag. 124 del n. 7-8, luglio-agosto 1966 (Festival di Trieste).

A CIASCUNO IL SUO — **r.**: Elio Petri.
Vedere recensione di Ernesto G. Laura e dati pag. 116 del n. 3-4, marzo-aprile 1967.

ROCKYS MESSER — **r.**, **s.**, **sc.** e **scg.**: Joachim Mock - **f.**: Wolfgang Luhrse e Klaus J. Merl - **m.**: Hort A. Hass - **int.**: Michael Miller (Rocky), Thomas Rau (Klaus), Barbara Ratthey, Christiane Dass - **p.**: Mock-Film - **o.**: Germania Occidentale.

UNA DONNA RISPLENDENTE DI SALUTE (t.l.) — **r.**: Atif Yilmaz - **s.** e **sc.**: Saf Onal - f.: Gani Turanli - **int.**: Yildis Kenter, Ekraem Bora, Sema Oscan - **p.**: Ran-Film - **o.**: Turchia.

DACII (t.l.: **I Daci**) — **r.**: Sergiu Nicolaesco - **s.** e **sc.**: Titus Popovici - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Costanche Ciubotaru - **scg.**: Viorel Ghenea e Liviu Popa - **m.**: Theodor Grigoriu - **int.**: Amza Pellea (Decebal), Marie-José Nat (Meda), Pierre Brice (Severus), Emil Botta (il grande sacerdote), György Kovács (Domiziano), Georges Marchal (Fuscus), Geo Barton (Attius), Septimiu Sever (Remaxos), Mircea Albulesco (Oluper), Nicolae Secareanu (il primo messaggero dacio), Vasile Cosma (Vezina), Alexandru Heresco (Cotyso), Sergiu Nicolaesco (Marcus) - **p.**: Romania Film - **o.**: Romania.

MARYSIA I NAPOLEON (t.l.: **Maria e Napoleone**) — **r.**: Leonard Buczkowski - **s.** e **sc.**: Andrzej Jarecki e L. Buczkowski - **f.** (Widescreen, Sovcolor): Wieslaw Zdort - **scg.**: Anatol Radzinowicz - **int.**: Beata Tyszkiewicz (Maria Walewska), Gustaw Holoubek (Napoléon-Beranger), Ewa Berger-Jankowska, Bogumil Kobiela, Jan Luszczewski, Wladyslaw Krasnowiecki, Zdzislaw Maklakiewicz, Anna Ciepielewska, Wienczyslaw Glinski - **p.**: Kadr - **o.**: Polonia.

LESNAJA SIMFONIJA (t.l.: **Sinfonia della foresta**) — **r.**: Imre Schuller e Aleksandr Zguridi - **s.** e **sc.**: A. Zguridi - **f.** (Sovcolor): I. Schuller, L. Kačurijan, N. Juruškina - **m.**: A. Lokšin - **p.**: Centrenaucfil'm e Mafilm - **o.**: U.R.S.S. (Documentario di lungometraggio).

SATH SAMUDURA (t.l.: **Oh, mare, mare...**) — **r.**: Siri Gunassingha - **s.** e **sc.**: S. Gunassingha e V. Obesecara - **f.**: D. Nihalsingha - **m.**: S. Elvitigala - **int.**: S. Wickramage, D. Denawaka, E. Wijesingha - **p.**: L. Dissanayaka - **o.**: Ceylon.

LA GRANDE VADROUILLE (**Tre uomini in fuga**) — **r.**: Gérard Oury.
Vedere giudizio di Ernesto G. Laura e dati a pag. 14 del n. 3-4, marzo-aprile 1967.

LIV — **r.**: Paul Lökkeberg.
Vedere giudizio di Ernesto G. Laura e dati in questo numero (Festival di Berlino).

(a cura di LEONARDO AUTERA)

Cracovia: punto d'incontro per i giovani

La manifestazione di Cracovia, alla sua quarta edizione, ha confermato la sua caratteristica di punto d'incontro tra i più giovani e più spregiudicati cineasti, quelli che si dedicano al cortometraggio, provenienti dall'est e dall'ovest, dall'America, dall'Europa e dall'Asia.

Oltre settanta pellicole in concorso, di varia durata, dai due ai trenta minuti, in bianco e nero e a colori, documentari, a soggetto e d'animazione, non-

ché un'altra ventina di opere viste fuori concorso, permettono di delineare un piccolo bilancio della situazione del cortometraggio nel mondo. È significativo — e la cosa potrà essere giudicata positivamente o negativamente a seconda dei punti di vista — che non ci sia una sostanziale differenza d'atteggiamento tra i cineasti dei paesi socialisti e quelli dei paesi « occidentali ». La situazione però, come d'altra parte è risultato dalle relazioni e dagli interventi alla Tavola rotonda dedicata a quest'argomento, appare tutt'altro che florida e soddisfacente. Se infatti i registi di ogni parte s'impegnano spesso con tutta la loro intelligenza, con sensibilità e spesso anche con coraggio, troppo spesso s'imbattono in difficoltà che l'industria, la speculazione commerciale, l'inerzia burocratica o la politica oppongono a ogni passo compromettendo i risultati d'importanti sforzi produttivi e creativi, e costringendo addirittura in certi paesi a una crisi permanente questo genere di cinema pur così importante e vitale.

Dopo aver preso atto di questa situazione poco brillante, dobbiamo però rilevare che al Festival di Cracovia non sono mancati parecchi film notevoli e una larga massa di pellicole di buon livello, specialmente nel campo dell'animazione. Non c'è stata forse l'opera indiscutibilmente superiore a tutte le altre; e così si spiegano certe disparità di giudizio della critica e del pubblico sull'operato della giuria, che però nel complesso non direi abbia fatto grosse ingiustizie o gravi dimenticanze.

Napalm di D. Lerner (U.S.A.).

Il Gran Premio è andato al film statunitense *Napalm,* dedicato a una manifestazione svoltasi a Redwood City, in California, proprio là dove viene prodotto il micidiale liquido con cui si bruciano uomini e cose nel Vietnam. Il documentario, diretto da Don Lerner, da una parte illustra i metodi con cui si confeziona il napalm: e dalle relazioni degli addetti alla fabbrica, tecnicamente ineccepibili, volenterosamente esaurienti, astrattamente anonime, si direbbe che si tratti di qualcosa di assolutamente inoffensivo, un prodotto chimico qualsiasi destinato magari al progresso della tecnica! Il film segue inoltre la manifestazione e i discorsi pronunciati dai vari oratori contro la guerra in Vietnam, mettendo a volte a contrasto queste parole con le immagini della produzione del napalm. Segue una breve indagine sulle ripercussioni di questa manifestazione sulla gente che non vi partecipa. La conclusione è tutt'altro che entusiasmante: nella libera America è certo possibile protestare contro la guerra, se non si è d'accordo; ma in realtà questa protesta, limitata a esigue minoranze, lascia il tempo che trova di fronte all'indifferenza, alla mancanza di coscienza della maggioranza di più giganteschi interessi. E così vediamo operai seriamente intenti a caricare le bombe di napalm, ai quali non passa per il cervello neanche la più vaga idea d'essere corresponsabile d'una guerra che sfiora il genocidio; sono anzi talmente condizionati da non capirlo neanche quando qualcuno glielo spiega.

Napalm ha un andamento tranquillo, espositivo, volutamente rifuggente dall'enfasi, che m'è parso particolarmente adatto a esprimere la sua tesi. Non si tratta d'un documentario rivoluzionario nella forma o nell'uso dei mezzi filmici, ma ci è sembrato uno dei più importanti dedicati alla guerra del Vietnam, proprio perché va alla ricerca delle radici della cosa: l'indifferenza dell'americano medio, che permette al suo governo di continuare la pericolosa avventura, da una parte, e dall'altra la potenza degli interessi imperialistici in gioco che riescono a condizionare le reazioni dei singoli.

M'è parso quindi giusto — e non per ragioni politiche — che il Gran Premio di Cracovia andasse, in questo momento in cui il problema principale per l'umanità, e quindi anche per il cinema, è la guerra nel Vietnam, a un film che fosse una profonda e appassionata testimonianza di questa realtà. Tanto più che diversi altri documentari hanno toccato questo argomento scottante: tutti efficaci, ricchi d'interesse, originali, profondamente sentiti. Da *Mekong v ogne* (t.l.: Mekong in fiamme) del sovietico Komarov, buon reportage sugli scontri armati e la vita dei combattenti nel delta del grande fiume, al violentissimo *Parad na pozora* (t.l.: Parata d'infamia) dei bulgari Kovačev e Strumski, centrato sulle immagini di alcuni prigionieri americani nel Nord Vietnam, da *400cm*$_3$ — del tedesco orientale Heynowski — in cui le scene di battaglia si alternano alle immagini dei donatori di sangue della RDT a favore dei vietnamiti, e indica così i modi d'una concreta collaborazione, a *Robert Jackson Klagt an*, anche questo della Germania Orientale, dove le immagini del genocidio compiuto oggi in Asia vengono commentate dall'atto d'accusa pronunciato da Robert Jackson al processo di Norimberga contro i criminali nazisti e nel quale metteva in guardia dal ripetersi di simili mostruosità.

Rosalie di W. Borowczyk (Francia).

Al campo del cortometraggio a soggetto appartiene invece l'altro film che, a giudizio d'una parte della critica e del pubblico, avrebbe ugualmente ben meritato il Gran Premio: *Rosalie* di Walerian Borowczyk. Tratto dal racconto di Maupassant « Rosalie prudent », realizzato dal celebre regista polacco di film sperimentali e d'animazione, ormai stabilitosi in Francia, il film, già premiato a Berlino e a Tours, ha il merito di visualizzare la storia di Maupassant con un'estrema economia di mezzi cinematografici, intensificando al massimo con la voluta spogliatezza ed essenzialità del racconto la drammaticità del testo letterario. Eccellente anche la fotografia di Yann Le Masson e l'intensità espressiva di Ligia Borowczyk, quale inquietante protagonista.

Zontik (t.l.: Parasole) di M. Kobachidze (U.R.S.S.).

Ben più discutibile il successo ottenuto dal sovietico *Zontik* (t.l.: Parasole) del georgiano Michail Kobachidze, a cui è andato uno dei « draghi d'argento » e il premio Fipresci. Si tratta infatti d'un film realizzato con garbo e un certo senso del ritmo, anche piacevole da un punto di vista puramente coreografico, ma costruito su un'idea piuttosto debole e dominato da una pretesa di « far poesia » che rimane troppo al di qua del segno e finisce quindi per essere urtante. Si pensi a un *Palloncino rosso* senza colori con un ombrello volante al posto del palloncino e a una storia d'amore assurda dalle movenze felliniane al posto dell'amarezza d'una favola sui bambini: se già i risultati di Lamorisse lasciavano piuttosto perplessi quelli del giovane georgiano sono decisamente insoddisfacenti.

Cortometraggi a soggetto.

Parecchi altri i cortometraggi a soggetto, ma raramente le molte ambizioni degli autori si sono concretate in film covincenti. Non riuscite infatti, per diverse ragioni, altre tre pellicole francesi: *La Horla*, di Jean-Daniel Pollet, ancora da Maupassant, che non riesce a raggiungere, nonostante l'uso spregiudicato del colore, i risultati fantastici che si prefiggeva; *La bonne dame*, di Pierre Philippe, solo sgradevole, senz'essere utilmente urtante o spiritosamente macabro; e infine *L'ombre dans la glace*, di André Farwagi, un mediocre tentativo di fantascienza senza né capo né coda. Tre pellicole chiaramente prodotte per la televisione, ma assolutamente inadeguate tanto al piccolo quanto al grande schermo.

Ugualmente discutibili le due pellicole della Germania Occidentale: *Locken-*

köpfchen di Ulrich Schamoni, che vuol essere una presa in giro del film-inchiesta, ma rimane in definitiva povera di vero umorismo, e *Die Schale* di Furchner, dal pesante simbolismo non risolto in una realizzazione troppo elementare. Mediocre anche lo svedese *Djavulens Instrument,* di Gunnar Fischer, alla ricerca della poesia e del fantastico senza sapervi pervenire, e squilibrato un *Diario* (« Napló ») sperimentale ungherese che cerca nuove vie e nuove tecniche per ottenere poi risultati molto modesti. Più interessanti forse l'olandese *Gelijkenis,* leggermente inquietante, e *Signalet* del danese Gammeltoft, che non sempre però si salva dal ridicolo. Abbastanza buono, nel complesso, l'inglese *Jemina and Johnny,* già presente a vari altri Festival, in cui però qualche acuta e felice osservazione sulla psicologia infantile e un simpatico spirito antirazzista sono controbilanciati da un'impostazione didascalica e dal sapore dolciastro della conclusione.

Film d'animazione.

Un altro settore particolarmente ricco di concorrenti è stato naturalmente quello dei film d'animazione, con una ventina di pellicole, per la maggior parte disegni animati; e tutti mossi da un ben preciso spirito critico nei confronti della natura umana o della società, tanto da risultare spesso veri e propri apologhi o favolette morali moderne. Tra quelli polemici il più spiritoso è apparso *Znatiželja,* del jugoslavo Dovniković: otto minuti per descrivere con felici trovate e una vivacissima acutezza d'osservazione l'irrefrenabile curiosità umana. Ugualmente interessante il danese *Slambert* esuberante e vigorosa protesta contro il bigottismo e la pruderie. Nel belga *Chromophobia* la lotta tra il nero e gli altri colori rappresenta l'aspirazione alla libertà contro la tirannide; mentre l'inglese *A Fable* è una spiritosa ed efficacissima dimostrazione della necessità della regolazione delle nascite. Ancora inglese, *Same, but Different* è un'amara riflessione sulla moda, il conformismo, l'anticoformismo. Analogo, ma assai meno efficace, il rumeno *Mimetism.* Più gratuito, ma ugualmente divertente *The Pink Blueprint* dello statunitense Hawley Pratt, sulle malefatte di una « pantera rosa ». Non privi di fascino i sofismi d'un brevissimo scherzo, realizzato nei laboratori della Bell Thelephone, *A Pair Paradoxes,* su scale disegnate e musicali che scendono sempre o salgono sempre.

Sempre nel campo dei disegni animati, ma su un piano di maggior poesia troviamo il cecoslovacco *Blaho lasky,* di Brdečka su disegni di Trnka — delizioso come l'altro di Brdečka, presentato fuori concorso *Do lesicka na čekanou* — ricco di fascino e di ingegnose trovate anche nella realizzazione, che conferma la solidità della scuola ceca in questo campo e il continuo impegno dei suoi artisti per rinnovarsi e sperimentare nuove tecniche. Non privo di gusto anche il francese *L'arche de Noé* di Jean François Laguione; e decisamente eccezionale il polacco *Portret konia,* di Witold Giersz, vincitore ex-aequo del settimo Festival nazionale polacco del cortometraggio, conclusosi alla vigilia dell'inizio del festival internazionale. *Portret konia* è notevole perché sperimenta con successo l'animazione di pitture a olio, ottenendo risultati suggestivi ed effetti di notevole bellezza, aprendo nuove prospettive al cinema d'animazione, un genere che grazie alla totale libertà espressiva di cui può godere rappresenta davvero il futuro dell'arte.

Il cinema-verità.

Un altro gruppo di film si rifaceva agli insegnamenti del cinema-verità, o cinema diretto, più o meno elaborati e modificati e variamente utilizzati. Tra questi mi sono parsi particolarmente interessanti il cecoslovacco *Divka,* di Vit

Olmer, che segue la vita, le difficoltà e i successi di una giovane che, dopo una breve esperienza di attrice cinematografica, si dedica alla professione di medico; il polacco *Być,* precisa e sensibile inchiesta sugli allenamenti d'un gruppo di acrobati; e ancora il cecoslovacco *Vlado, Marienka, Jojo a starý otec,* sulla vita di tre ragazzi che vivono soli con il nonno. Di minor interesse il sovietico *Fiziki,* che non sa trovare il giusto equilibrio nel descrivere la vita quotidiana degli scienziati atomici di Dubna, l'ungherese *Hová megy?* povero di fantasia e d'approfondimento, e il canadese *Where Mrs. Whalley Lives,* sull'incapacità di una signora anziana d'adattarsi all'età, piuttosto convenzionale. Ha deluso infine lo scherzo di Lionel Rogosin *How Do You Like Them Babanas?* che non riesce a realizzare i moltissimi suggerimenti e gli spunti satirici presenti nell'imbarazzante situazione d'un pastore protestante alle prese con un fedele ubriaco.

Documentari.

Nel campo dei documentari di tipo tradizionale vanno ricordati il canadese *High Steel* di Don Owen, su un gruppo d'indiani specializzatisi nella costruzione di grattacieli grazie alla loro capacità di muoversi su altissime impalcature senza il minimo senso di vertigine; i due polacchi *Muzeum,* di Ziarnik, sul museo creato al campo di concentramento di Auschwitz, di cui illustra parecchi agghiaccianti documenti e *Dwa dni w Pekinie,* che vuol illustrare l'atmosfera creata in Cina dalla « rivoluzione culturale » e propone una ricca scelta d'immagini, forse non sempre obiettive, ma comunque non distorte da commenti tendenziosi; e infine i due jugoslavi *Djaci pješaci,* su gruppi di ragazzi che devono percorrere fino a 24 chilometri al giorno per andare e tornare da scuola, e *Čančari,* su un gruppo di zingari che vivono tra i monti Majevica, hanno abbandonato il nomadismo e cercano di inserirsi faticosamente nella società grazie alle loro qualità di intagliatori di legno.

Sono mancati all'attesa, in complesso, i cortometraggi provenienti dall'Asia (Giappone e India); assenti del tutto quelli dall'Africa e dall'America Latina. Poco soddisfacente anche il livello di parecchi film europei, in particolare di quelli italiani. Il caso del cortometraggio italiano è davvero disperante: sappiamo infatti come la speculazione commerciale riesca finora ad aver la meglio in questo campo sulle intenzioni dei legislatori e sugli sforzi dei registi. Ma c'è anche da considerare che, nonostante le sollecitazioni degli organizzatori di Cracovia, non sono stati iscritti al Festival neanche alcuni dei cortometraggi più interessanti e dignitosi che nonostante tutto vengono realizzati da noi. La presenza italiana a Cracovia è stata quindi salvata in extremis da due documentari di Mario Carbone, interessanti e dignitosi ma conosciutissimi: *John Heartfield monteurdada* e *Firenze, novembre '66.*

Il cortometraggio a Cracovia ha confermato ancora una volta la propria vitalità. In particolare, il disegno animato ha dimostrato la sua originalità di mezzo espressivo nuovo ovunque le strutture della produzione ne permettano la fioritura. È importante inoltre constatare come, nonostante la tentazione dell'evasione nel formalismo o nella fantasia — sensibile tanto in occidente come in oriente — nel complesso il cortometraggio abbia rivelato un vivissimo interesse per la realtà contemporanea e per i più scottanti problemi del nostro tempo; come cioè si sia mantenuto fedele alla sua funzione specifica di specchio della realtà.

Il problema più grave che gli sta dinanzi e che può condizionarne lo svi-

luppo, come favorirne la fioritura, è quello di legislazioni efficaci, di provvidenze governative e della creazione di basi autonome industriali che ne garantiscano la vita e al tempo stesso assicurino a registi e autori la possibilità di esprimersi liberamente con questo particolare mezzo artistico. Non in tutti i paesi del mondo la situazione è buona, e anche là dove ieri tutto pareva andare per il meglio s'avvertono sintomi di crisi sia per gli ostacoli frapposti dalla esigenze economiche sia per quelli opposti dalle strutture burocratiche. È necessario quindi che l'opinione pubblica si mobiliti in questo senso. Festival come quelli di Cracovia possono essere un prezioso strumento a questo fine.

PAOLO GOBETTI

La Giuria del IV Festival internazionale del cortometraggio di Cracovia — composta da Stanislaw Wohl (Polonia), presidente, Lindsay Anderson (Gran Bretagna), Cesar (Francia), Semjon Frejlich (Unione Sovietica), Adolf Hoffmeister (Cecoslovacchia), Lino Miccichè (Italia), Gene Moskovitz (USA), Rudolf Sremec (Jugoslavia), Krzysztof Teodor Toeplitz (Polonia), Peter Ulbrich (Repubblica Democratica Tedesca) — ha assegnato i seguenti premi:

GRAN PREMIO, DRAGO D'ORO: *Napalm* di Don Lerner (USA);

PREMIO SPECIALE, DRAGO D'ORO: *Rosalie* di Walerian Borowczyk (Francia);

QUATTRO PREMI PRINCIPALI, DRAGHI D'ARGENTO: *Zontik* (URSS), *Byc* (Polonia), ex-aequo *L'arche de Noé* (Francia) e *Blaho lasky* (Cecoslovacchia), *Divka* (Cecoslovacchia).

* * *

La Giuria Fipresci ha assegnato il suo premio a *Zontik* di Michail Kobachidze (URSS).

I film di Cracovia

a) **Cortometraggi in concorso**

Belgio

DULLE GRIET (BREUGEL ET LA FOLIE DES HOMMES) — r., sc., testo: Jean Cleinge - **f.** (colore): Danie Clavillon, Frederic Geifus, Daniel Hariape, Sepp Hubert - **m.**: André Souris - **p.**: Service Cinématographique du Ministère de l'Éducation Nationale - **o.**: Belgio, 1966 (20').

CHROMOPHOBIA — r., sc., an., f.: Raoul Servais (Eastmancolor) - **m.**: Ralph Darbo - **p.**: Service Cinématographique due Ministère de l'Éducation nationale - **o.**: Belgio, 1966 (11').

Bulgaria

PARAD NA POZORA (t.l.: **Parata d'infamia**) — **r., f.:** Christo Kovačev, Dončo Strumski - **sc.**: Christo Ganev - **m.**: Atanas Bojadžiev - **p.**: Kinostudja Dokumentalénych Fil'mov - **o.**: Bulgaria, 1967 (13'47").

PTICY (t.l.: **Uccelli**) — **r.**: Ivan Andonov - **sc.**: Konstantin Pavlov - **f.**: Petko Slavov - **m.**: Georgi Genkov - **p.**: Studija za Igral'ni Fil'my - **o.**: Bulgaria, 1967 (6').

Canada

WHERE MRS. WHALLEY LIVES — **r.**: Graham Parker - **sc.**: Noel Stone - **f.**: J.C. Labresque, Gilles Gascon - **m.**: Don Douglas - **p.**: National Film Board of Canada - **o.**: Canada, 1966 (28').

HIGH STEEL — **r.**, **sc.**: Don Owen - **f.** (colore): John Spotton - **m.**: ballata « Mountains of Iron and Steel » di Bruce Mackay - **p.**: National Film Board - **o.**: Canada, 1965 (14').

WHAT ON EARTH — **r.**, **an.**: Les Drew, Kaj Pindal - **sc.**: Kaj Pindal - **f.** (colore): Kjeld Nielsen - **m.**: Don Douglas - **p.**: National Film Board - **o.**: Canada, 1966 (9').

THE DRAG — **r.**, **sc.**, **an.**, **testo**: Carlos Marchiori - **f.** (colore): Murray Fallen - **m.**: Don Douglas - **p.**: National Film Board - **o.**: Canada, 1966 (8'30").

Cecoslovacchia

ZEM (t.l.: **Terra**) — **r.**, **an.**, **sc.**: Viktor Kubal - **f.** (colore): Jozef Ružika - **dis.**: Jiří Trnka - **f.** (colore): Ivan Masnik - **m.**: Jan Novak, dalla canzone di Paolo Martini - **p.**: Studio Filmové Rysunkovic i Lalkovic - **o.**: Cecoslovacchia, 1966 (8').

VLADO, MARIENKA, JOJO A STARY OTEC (t.l.: **Vlado, Marienka, Jojo e il nonno**) — **r.**, **sc.**, **testo**: Pavel Sýkora - **f.**: Mikulaš Fodor - **m.**: Ladislav Kupkovič - **p.**: Studio Filmové kratkometrazovic - **o.**: Cecoslovacchia, 1966 (21').

DIVKA (t.l.: **Ragazza**) — **r.**, **sc.**, **testo**: Vit Olmer - **f.**: Petr Prokop - **m.**: Jiří Šust - **p.**: Studio Filmové Dokumentalni - **o.**: Cecoslovacchia, 1966 (12').

Danimarca

VERDENS MINDSTE ARTISTER (t.l.: **I più piccoli artisti di circo del mondo**) — **r.**, **sc.**: Borge Host - **f.** (colore): Rolf Ronne, Henrik Fog-Moller - **p.**: The Danish Short Film Committee, Laterna Film - **o.**: Danimarca, 1966 (10').

SLAMBERT (t.l.: **Monellaccio**) — **r.**, **dis.**: Jannik Hastrup - **sc.**: Flemming Quist Moller - **f.** (colore): Wagn Benneballe - **p.**: Asa Film Studio - **o.**: Danimarca (7').

SIGNALET (t.l.: **Il segnale**) — **r.**: Ole Gammeltoft - **f.**: Henning Kristiansen - **p.**: Laterna Film - **o.**: Danimarca, 1966 (26').

Francia

LA BALLADE D'ÉMILE — **r.** e **sc.**: Manuel Otero - **f.** (colore): Martial Solal - **p.**: Cinemation - **o.**: Francia, 1966 (2').

TANT QU'IL Y AURA DE L'ANGOISSE — **r.**: Manuel Otero e Jacques Leroux - **sc.**: Alaine Broteuil - **f.** (colore): Jacques Leroux, José

Xavier - **dis.**: Alain Duchesne, Héléna Xavier - **m.**: Martial Solal - **p.**: Les Films Hermes - **o.**: Francia, 1966 (13').

LA BONNE DAME — **r., sc., testo**: Pierre Philippe - **f.**: Georges Pessis - **m.**: Philippe Arthuys - **int.**: Gert Valeska, Constantin Nepi - **p.**: SOFAC - **o.**: Francia, 1966 (25').

ROSALIE — **r.**: Walerian Borowczyk - **sc.**: Walerian Borowczyk, dal racconto di Guy de Maupassant « Rosalie prudente » - **f.**: Yann Le Masson - **int.**: Ligia Borowczyk - **p.**: Pantaloon Films - **o.**: Francia, 1966 (15').

L'OMBRE DANS LA GLACE — **r.**: André Farwagi - **sc.**: Alain Morineau e André Farwagi - **f.**: Jean Badal e Étienne Szabo - **m.**: Karel Trow - **int.**: Jess Han - **p.**: Gilbert Pascaud - **o.**: Francia, 1967 (25').

LA HORLA — **r.**: Jean-Daniel Pollet - **sc.**: Jean-Daniel Pollet, dal racconto di Guy de Maupassant - **f.** (colore): Jean-Jacques Rochut - **int.**: Laurent Terzieff - **p.**: CEPC Production - **o.**: Francia, 1966 (38').

Germania Occidentale

LOCKENKÖPFCHEN ODER DIE CHRONIK DES WILFRIED S. — **r.**: Ulrich Schamoni - **sc.**: Ulrich Schamoni e Michael Lentz - **testo**: Michael Lentz - **f.**: Christian Schwarzwald - **int.**: Wilfried Schütt (Wilfried) - **p.**: Film und Fernsehproduktion Axel Jahn - **o.**: Repubblica Federale Tedesca, 1967 (12'30").

DIE SCHALE — **r.**: Heinz Furchner - **p.**: DIDO-Film - **o.**: Repubblica Federale Tedesca, 1966 (12').

Germania Orientale

400 CM³ — **r.** e **sc.**: Walter Heynowski e Gerhard Scheumann - **f.**: Werner Bergmann - **p.**: Defa - **o.**: Repubblica Democratica Tedesca, 1966 (5').

ROBERT JACKSON KLAGT AN — **r.**: Richard Cohn-Vossen - **p.**: Defa - **o.**: Repubblica Democratica Tedesca (10').

BRUNNEN — **r., sc., testo**: Gotz Oelschlägel - **f.** (colore): Franz Thoms, Peter Barthel - **p.**: Defa - **o.**: Repubblica Democratica Tedesca, 1966 (8').

Giappone

KUKURITSU GEKIJO (t.l.: **Il Teatro Nazionale Giapponese**) — **r., sc.**: Osamu Ishida - **f.** (colore): Iwao Morino - **m.**: Joshio Mamiya - **p.**: Theatre Production - **o.**: Giappone, 1967 (30').

Gran Bretagna

A FABLE — **r., sc., an., f.** (colore), **testo** e **p.**: Derek Phillips - **o.**: Gran Bretagna, 1966 (4').

SAME BUT DIFFERENT — **r., sc., an., f.** (colore), **testo** e **p.**: Derek Phillips - **o.**: Gran Bretagna, 1966 (5').

THE RIVER MUST LIVE — **r., sc., testo**: Alan Pendry - **f.** (colore): Wolfgang Suschitsky - **m.**: Otto Ketting - **p.**: Shell - **o.**: Gran Bretagna, 1966 (21').

JEMINA AND JOHNNY — **r.** e **sc.**: Lionel Ngakano - **f.**: Brian Probyn - **m.**: Bill Bramwell - **int.**: Nicolette Robinson (Jemima), Thomas Baptiste (suo padre), Myrtle Robinson (sua madre), Patrick Hatfield (Johnny), Brian Pholan (suo padre), Dorothy Bromley (sua madre) - **p.**: Robert Angell per Derrick Knight and Partners Ltd. - **o.**: Gran Bretagna, 1966 (29').

HOW DO YOU LIKE THEM BANANAS? — **r.**, **sc.** e **p.**: Lionel Rogosin - **f.**: Jerry Kay - **o.**: Gran Bretagna, 1966 (10').

India

CLOVEN HORIZON — **r.**, **sc.** e **p.**: Kantilal Ratod - **f.** (colore Orwocolor): Dayaram Chawda - **m.**: Vaidyanathan - **o.**: India, 1965 (10').

THE FAITH — **r.** e **sc.**: Viay Dechandra - **f.**: P. Sinha - **p.**: Film Division Gvt. of India - **o.**: India, 1966 (13').

HOMO SAPS — **p.**: Film Division Gvt. of India - **o.**: India, 1966 (1').

Italia

JOHN HEARTFIELD MONTEURDADA — **r.** e **f.**: Mario Carbone - **m.**: Egisto Macchi - **testo**: Antonio Del Guercio - **p.**: Unitelefilm - **o.**: Italia, 1966 (11').

VECCHIO CACCIATORE — **r.**, **sc.**, **f.** (colore): Carlo Proia e Fabrizio Palombelli - **m.**: Egisto Macchi - **p.**: Fabrizio Palombelli - **o.**: Italia, 1966 (12').

QUIETA FEBBRE — **r.**: Romano Scavolini - **f.**: Mario Carbone - **testo**: poesie di Dylan Thomas - **p.**: Unitelefilm - **o.**: Italia, 1966 (10').

FIRENZE, NOVEMBRE '66 — **r.** e **f.**: Mario Carbone - **commento**: Vasco Pratolini - **voce**: Giorgio Albertazzi - **m.**: Franco Potenza - **p.**: Elisa Magri - **o.**: Italia, 1967 (24').

DJACI PJEŠACI (t.l.: **Scolari che camminano**) — **r.** e **sc.**: Vefik Hadžismajlović - **f.**: Eduard Bogdanić - **m.**: Mario Arkus - **p.**: Sutjeska Film - **o.**: Jugoslavia, 1967 (14').

ČANČARI — **r.** e **sc.**: Midhat Mutapčić - **f.**: Miroljub Dikosavlević - **p.**: Sutjeska Film - **o.**: Jugoslavia, 1967 (13').

ZNATIŽELJA (t.l.: **Curiosità**) — **r.** e **an.**: Borivoj Dovniković - **sc.**: Dragutin Vunak, Borivoj Dovniković - **f.**: colore - **m.**: Tomica Simović - **p.**: Zagreb Film - **o.**: Jugoslavia, 1967 (8').

Olanda

GELIJKENIS (t.l.: **Rassomiglianza**) — **r.**, **sc.** e **p.**: Micha Frenkel - **f.**: Edward van der Enden - **o.**: Olanda, 1966 (15').

Polonia

MUZEUM (t.l.: **Museo**) — **r.** e **sc.**: Jerzy Ziarnik - **f.**: Jerzy Chluski - **m.**: Zbigniew Rudzinski - **commento**: Stanislaw Grochowiak - **p.**: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie - **o.**: Polonia, 1966 (19'23").

WLADYSLAW STRZEMINSKI — **r.**, **sc.** e **f.** (colori): Bohdan Mości-

cki - **m.**: Boguslaw Schäffer - **p.**: Wytwórnia Filmów Oświatowych w Lodzi - **o.**: Polonia, 1967 (12').

DWA DNI W PEKINIE (t.l.: **Due giorni a Pechino**) — **r.**: Helena Lemanska, Wladyslaw Forbert, Slawomir Slawkowski - **f.**: Wladyslaw Forbert, Slawomir Slawkowski - **p.**: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie - **o.**: Polonia, 1966 (21'21").

BYC (t.l.: **Essere**) — **r.** e **sc.**: Marian Marzynski - **f.**: Zygmunt Samosiuk - **p.**: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawiel - **o.**: Polonia, 1967 (16'36").

PORTRET KONIA (t.l.: **Ritratto di un cavallo**) — **r.**, **sc.** e **pittura**: Witold Giersz - **f.** (colori): Jan Tkaczyk - **m.**: Kazimierz Serocki - **p.**: Studio Miniatur Filmowych w Warszawie - **o.**: Polonia, 1967 (8'24").

Romania

PILULA (t.l.: **Pillole**) — **r.**, **sc.** e **an.**: Ion Popesco-Gopo - **f.** (colori): Rad Codrean - **p.**: Anima Film Studio - **o.**: Romania, 1966 (5').

PETROL (t.l.: **Petrolio**) — **r.** e **sc.**: Titus Mesaros - **f.**: Petre Gheorge - **p.**: Studio « Alexandru Sahia » - **o.**: Romania, 1966 (18').

MIMETISM (t.l.: **Mimetismo**) — **r.**: Gheorghe Sibianu-Saidel - **sc.**: Sanda Alupi, Benedict Ganesco, Gheorghe Sibianu-Saidel - **f.** (colori): Constantin Iscrulesco - **p.**: Anima Film Studio - **o.**: Romania, 1966 (10').

TERRA — **r.** e **sc.**: Stefan Munteanu - **f.** (colori): Rad Codrean - **p.**: Anima Film Studio - **o.**: Romania, 1966 (6').

Svezia

PUNKTER (t.l.: **Punti**) — **r.**, **sc.** e **f.** (Eastmancolor): Lasse Lindberg - **p.**: GK Film Gunnar Karlsson - **o.**: Svezia, 1966 (10').

DJAVULENS INSTRUMENT (t.l.: **Lo strumento del diavolo**) — **r.** e **sc.**: Gunnar Fischer - **f.**: Peter Wester - **m.**: Kurt Lindgren, Chopin - **voce**: Allan Edwall - **int.**: Kurt Lindgren, Eva Aulin, Staffan Dahlin - **p.**: AB Svensk Filmindustri - **o.**: Svezia, 1966 (17').

Ungheria

HOVÁ MEGY? (t.l.: **Dove vai?**) — **r.** e **sc.**: Judit Vas - **f.**: Anna Herskó - **p.**: Studio Mafilm - **o.**: Ungheria, 1966 (16').

NAPLÓ (t.l.: **Diario**) — **r.** e **sc.**: György Kovásznai - **f.** (colori): Mária Neményi - **m.**: Laszlo Végh - **p.**: Pannonia - **o.**: Ungheria, 1966 (10').

EGY LÁMPA... SOK LÁMPA (t.l.: **Una lampada... molte lampade**) — **r.**, **sc.** e **f.** (colori): Tamás Somló - **p.**: Mafilm - **o.**: Ungheria, 1966 (13').

URSS

UDIVITELNYJ MIR ŽIZENIJ (t.l.: **Mondo di movimenti sorprendenti**) — **r.**: Igor Bessarabov - **sc.**: Igor Bessarabov, Juri Platov - **f.**: Arkadij Levitan - **m.**: Liudgard Giedfovič - **p.**: Central'naja Studija Dokumental'nych Fil'mov - **o.**: URSS, 1966 (22').

Jugoslavia

VZGLJANITE NA LICO (t.l.: **Guardate il volto**) — **r.**: P. Kogan - **sc.**: S. Solov'ëv - **f.**: P. Mostovoj - **m.**: V. Arzumonov - **p.**: Leningradskaja *Kinochronika* - **o.**: URSS, 1965 (11').

MEKONG V OGNE (t.l.: **Mekong in fiamme**) — **r.** e **sc.**: V. Komarov - **f.**: O. Arcylov, V. Komarov - **m.**: E. Stichin - **testo**: V. Nikitina - **voce**: L. Chmara - **p**: Central'naja Studija Dokumental'nych Fil'mov - **o.**: URSS, 1966 (29').

ZONTIK (t.l.: **Parasole**) — **r.**, **sc.** e **m.**: Michail Kobachidze - **f.**: N. Suchišvili - **p.**: Gruzija Fil'm - **o.**: URSS, 1966 (19').

FIZIKI (t.l.: **Fisici**) — **r.** e **sc.**: I. Kolovskij - **f.**: I. Kolobskij, L. Surin, I. Ustjužanin - **m.**: L. Gedravičus - **p.**: Vostočno-Sibirskaja Studija Chroniki - **o.**: URSS, 1966 (17').

USA

BASIC BLACK — **r.** e **sc.**: William Claxton - **f.** (colori): Tom Mangaravite - **m.**: David Lucas - **p.**: Gordon Youngman Productions - **o.**: USA, 1966 (8').

A PAIR OF PARADOXES — **r.** e **sc.**: E. Zajac, R.N. Shepherd - **f.**: colori, animazione - **p.**: Bell Telephone Laboratories - **o.**: USA, 1966 (2').

POST NO BILLS! — **r.** e **sc.**: Everett Aison - **f.** (colori): Jeri Sopanen - **m.**: Charles Gross - **p.**: « Post No Bills » Production - **o.**: USA, 1966 (9'40").

THE PINK BLUEPRINT — **r.**: Hawley Pratt - **sc.**: John W. Dunn - **f.**: colori, animazione - **m.**: William Lava - **p.**: David H. de Patie, Fritz Freeling - **o.**: USA, 1966 (6').

BEHIND THE SPACEMAN — **r.**: William C. Jersey - **f.** (Eastman Colour): William C. Jersey, Thomas Davenport, Kenneth Van Sickle - **m.**: Walter Rain - **p.**: Motion Picture and Television Service, United States Information Agency - **o.**: USA, 1966 (17').

NAPALM — **r.** e **sc.**: Don Lerner - **f.**: Treword - **p.**: King Screen Production - **o.**: USA, 1966 (27').

b) Documentari fuori concorso

RAKVIČKÁRNA (t.l.: **Bare e burattini**) — **r.**, **sc.** e **dis.**: Jan Svankmajer - **f.** (colore): Jiři Šafař - **m.**: Zdenek Liška - **p.**: Studio Filmové Rysunkoviv i Lalkovic - **o.**: Cecoslovacchia, 1966 (10').

ZID (t.l.: **Il muro**) — **r.**, **sc.** e **dis.**: Ante Zaninovic - **f.** (colori): Teofilm Basagić - **m.**: Tomislav Simović - **p.**: Zagreb Film - **o.**: Jugoslavia, 1966 (4').

DE OVERKANT (t.l.: **L'altra parte**) — **r.** e **sc.**: Herman Wuyts - **f.**: Ozy Fischler - **m.**: Freddy Devreese - **p.**: Ministère de l'Education nationale - **o.**: Belgio, 1966 (9').

AU FOU — **r.**, **sc.** e **dis.**: Yoji Kuri - **f.** (colori): Taku Furakawa - **m.**: Hiroshi Yamazaki - **p.**: Kuri Jikken Manga Kobo - **o.**: Giappone, 1966 (8').

CALANDA — **r.** e **sc.**: Juan Luis Buñuel - **f.**: Jacques Renoir - **p.**: Cité Films - **o.**: Francia, 1966 (19').

(a cura di PAOLO GOBETTI)

Locarno: il festival è maggiorenne

Il festival cinematografico di Locarno è entrato nella maggiore età. Gli attuali direttori Sandro Bianconi, succeduto fin dallo scorso anno a Vinicio Beretta, e Freddy Buache conservatore della Cinémathèque suisse di Losanna, han cercato di dare all'avvenimento giusto rilievo, curando anche l'edizione di un volumetto che fa la storia delle venti edizioni della rassegna nata nel 1946 (con un anno di pausa: il 1951) su « una iniziativa — per ripetere quanto scrive Luigi Caglio nel capitolo dedicato alla evocazione del primo lustro di vita — denotante nei suoi ideatori e sostenitori una singolare dose di ottimismo e di coraggio ».

Pagine che testimoniano in modo inequivocabile il contributo di Locarno alla segnalazione, attraverso i suoi calendari, del buon cinema, e il desiderio quindi dell'esposizione di essere innanzi tutto un'occasione culturale. Su imposizione della Federazione internazionale dei produttori, Locarno per la seconda volta ha rinunciato a giurie e premi. Non gli ha giovato. Sono venuti meno gli appoggi promessi da alcune produzioni occidentali nel momento in cui il Festival doveva decidere di accantonare la propria tradizione competitiva. Da qui il desiderio sempre più manifesto di Bianconi e Buache di far riprendere alla rassegna il suo tono concorrenziale. Desiderio che condividiamo e sulla cui attuazione facciamo voti propiziatori: è chiaro che se la Fiapf continuerà — come è certo — nel suo ostracismo al Festival, gli organizzatori dovranno sempre più ricorrere alle produzioni indipendenti delle cinematografie occidentali, col risultato di avere in calendario film d'autore stimolanti la discussione critica in diretto raffronto con le ribollenti sperimentazioni estetiche delle cinematografie dell'Est.

È stata sempre, questa, la forza vera della vetrina locarnese. Si potrà evidentemente ancora « invitare » film passati attraverso precedenti festival dell'annata, però tenendoli come ospiti d'onore, fuori concorso.

Quest'anno di pellicole già note Locarno ne ha avute dieci su una trentina iscritte in calendario (tenendo conto anche di quella francese, *Les aventuriers*, di Robert Enrico, passato sui nostri schermi col titolo « I tre avventurieri »). Un numero considerevole. Di converso si deve dire che tra i film inediti alcuni erano decisamente interessanti, costruiti secondo prospettive di racconto nuove. Discutibili fin che si vuole, però rivolte a tentativi (in certi casi riusciti, come vedremo) che vanno senza dubbio incoraggiati. Vediamo ad esempio quella inconsueta cosa ch'è stato il film giapponese *Ninja Bugejcho* (t.l.: Il ribelle immortale) che Nagisa Oshima ha realizzato sulla scorta dei « comics » del disegnatore nipponico Sampei Shirato: nome, diciamo così professionale, del trentaseienne Toki Okamoto.

Ninja Bugejcho (t.l.: Il ribelle immortale) di N. Oshima (Giappone).

Shirato-Okamoto ha scritto attraverso una serie di « strips » disegnate che occupa qualcosa come sedici volumi, una storia agganciata ai miti guerreschi del Giappone feudale, divenuta tra i cittadini nipponici un best-seller. Il successo di quei « fumetti » aveva tentato più di un produttore per un film normale, alla Kurosawa (magari interpretato nel ruolo del protagonista, il principe ribelle Jutaro condannato a morte dai maggiorenti del posto, dal solito Toshiro Mifune). Film che per ragioni diverse non fu mai realizzato. Si sarebbe potuto

tradurre quelle vignette in un cartone animato, ma v'era il pericolo che dando movimento ai personaggi disegnati si alterasse la loro moderna bellezza grafica, figurativa.

Oshima ha quindi rispettato fedelmente i disegni, limitandosi a fotografarli e ottenendo il movimento mediante un gioco (talora troppo affrettato) di montaggio; ha inoltre riempito la colonna sonora di voci e suoni assai suggestivi. Il risultato non è sempre di piena soddisfazione. A lunga andare quell'alternarsi rapidissimo di figure « ferme » provoca in platea stanchezza, però è un tentativo nuovo di raccontare per immagini partendo da un testo inconsueto che vedremmo volentieri pubblicato in parte in Italia (con la traduzione degli ideogrammi in calce alle vignette, un po' come il film riassume in inglese il parlato giapponese).

Kane (t.l.: La campana) di Y. Aoshima (Giappone).

In bianco e nero come questo è stato anche il secondo film nipponico di Locarno: *Kane* (t.l.: La campana) di Yukio Aoshima. Fresca vicenda giovanile in tempo di vacanze, che rivela una predisposizione verso l'umorismo del cinema giapponese che ci era ignota. Una cosa scanzonata, realizzata e interpretata, anche, dal giovane regista — per sua stessa ammissione — coll'intento di divertire e divertirsi. Quattro giovanotti e una ragazza raggiungono con una jeep bianca una spiaggia e vi si fermano. Un giorno uno di loro, tuffandosi in mare, scopre una vecchia grande campana di bronzo, e insieme agli altri si prodiga per riportarla a galla. Le situazioni paradossali, le gags (talune copiate dal vecchio cinema sennettiano), si agganciano quasi tutte a questi sforzi di recupero. V'è inoltre una divertente sequenza erotica risolta con la camera, ferma, che riprende le reazioni mimiche (tenute su un registro di ilare imperturbabilità) di due amici mentre stanno giocando a qualcosa che somiglia alla nostra « dama » e di tanto in tanto si voltano a guardare la ragazza a un terzo del gruppo mentre, fuori campo, stanno facendo all'amore.

Quasi senza dialogo, *La campana* è un accettabile esempio di cinema disimpegnato, valido nella linearità affatto pretenziosa della sua narrazione.

Devil's Angels di D. Haller (U.S.A.).

È stata tutt'altro che felice la selezione nordamericana di Locarno 1967. Non possiamo pronunciarci su *Sons and Daughters* di Jerry Stoll, annunciato in programma ma non arrivato in tempo per la proiezione, il nostro giudizio è però estremamente negativo nei confronti del terzo film made in Usa passato sullo schermo del Kursaal: *Devil's Angels*. Ricalca il medesimo soggetto fatto suo lo scorso anno da Roger Corman col titolo *The Wild Angels* (Gli angeli selvaggi). Anche qui i protagonisti sono i giovani teppisti armati di motocicletta che in bande ornate di emblemi macabri ispirati alla iconografia nazista scorazzano per la provincia americana seminando il terrore e la distruzione. E anche qui, alla fine, il capo della gang (interpretato da John Cassavetes in luogo di Peter Fonda) ha una crisi di coscienza.

Realizzato fiaccamente da Daniel Haller su commissione dello stesso Corman (volendo fare una battuta di spirito si potrebbe dire che Corman doveva in qualche modo sfruttare ulteriormente le motociclette acquistate per il film precedente), è privo di qualsiasi introspezione psicologica, inoltre cucito sul filo dell'ambiguità. Si cerca cioè di sminuire le colpe dei teppisti inventando una bega elettoralistica tra il sindaco e lo sceriffo della cittadina presa di mira dalla banda.

Risentitamente polemico con accenti di accorata verità abbiamo invece tro-

vato il cinema sudamericano, sia pure nei pochi esempi giunti in Ticino: il già noto (presentato a Cannes) *Terra em transe* del brasiliano Glauber Rocha che si è guadagnato la menzione del doppio referendum istituito in margine al festival coi voti dei giornalisti svizzeri e stranieri accreditati, nonché il primo posto nel verdetto della « giuria dei giovani », e l'inedito — pure brasiliano — *A derrota* (t.l.: La sconfitta) di Mario Fiorani. È un esasperato quadro allegorico, rifatto però secondo le più severe matrici realistiche, della brutalità di ogni regime tirannico.

A derrota (t.l.: La sconfitta) di M. Fiorani (Brasile).

Un uomo, imprigionato per opposizione a un fantomatico regime, viene rinchiuso in una vecchia casa guardata da automi sanguinari e sadici, e torturato. Quando il fisico del prigioniero sembra stia per cedere, gli si offre un'occasione disperata: benché pesto e ammannettato, disarma un carceriere e ne affronta altri facendo una carneficina. L'anonimo ingranaggio riuscirà però ad avere la meglio. L'uomo verrà impiccato.

È sorretto da una indicibile forza interiore, anche se nella seconda parte carica i toni sconfinando nel « grand guignol ». Si fa apprezzare inoltre per la totale assenza di retorica, cosa che non si può dire, nonostante la sua encomiabile dose di sincerità e di onestà, del film argentino *La cosecha* (t.l.: Il raccolto) di Marcos Madanes che indulge grezzamente nel disegno psicologico dei suoi personaggi. È ancora un film di denuncia: rivolto contro la pesante e stolta burocrazia che in Argentina contribuisce a frenare in modo pauroso ogni progresso sociale. Protagonista un piccolo proprietario terriero attraverso le cui peripezie s'intravvede la ruggine che impedisce alla macchina statale (in ogni suo settore) di operare per un bene sempre maggiore del paese.

La cosecha di M. Madanes (Argentina).

Una genuina sostanza lirica e umana abbiamo trovata (distribuita su livelli diversi d'intensità e di raggiunta maturità espressiva) in quasi tutti i film dell'Est programmati a Locarno, taluni inseriti in calendario all'ultimo momento. In testa agli altri l'ultima opera di Jan Němec: *Mučednici lasky* (t.l.: I martiri dell'amore). Il giovane autore boemo ha composto tre novelle legate insieme dal medesimo motivo: la timidezza dei tre protagonisti nei confronti dell'amore che quindi sognano creando intorno a sé un clima aristofanesco, bizzarramente fantastico che richiama alla mente talora sia il primo Clair che certe situazioni charlottiane.

Mučednici laský (t.l.: I martiri dell'amore) di J. Němec (Cecoslovacchia).

Del resto lo stesso Němec ha ammesso che il suo film vuole essere un omaggio ai maestri del vecchio cinema. Tuttavia vi ha inserito il suo modo particolare di guardare alla vita, deliziosamente astruso e nel contempo ricco di verità. Rifatto più direttamente al surrealismo onirico, è stato un secondo film cecoslovacco (ne abbiamo avuti quattro): *Panna zazracnica* (t.l.: La vergine miracolosa) di Štefan Uher, autore premiato appena due anni prima a Locarno con *Organ*. In provincia alcuni artisti surrealisti idealizzano a loro modo, quasi sempre con sostanza erotica, una giovane donna irraggiungibile. E questo dipanarsi affannoso intorno all'oggetto che mai conquisteranno è raccontato con un incessante « mélange » tra realtà e fantasia che perde in più momenti la logicità degli eventi alienandosi nel vorticoso e compiaciuto gioco delle allegorie illusorie.

Panna zazracnica (t.l.: La vergine miracolosa) di Š. Uher (Cecoslovacchia).

Vi si intravvede una preoccupazione linguistica che è assente nel cinema di Němec, più libero e più padrone dei propri mezzi, quindi — pur nello svo-

lazzo fantasioso — più vicino alla realtà vera di tanto cinema realistico e psicologico.

E al realismo psicologico si rifà un altro film boemo: *Navrat ztraceneho syna* (t.l.: Il ritorno del figliol prodigo) di Evald Schorm. Fatto precedere da una ipocrita didascalia in cui si afferma che la vita è nel film presentata con alterazioni pessimistiche che non hanno riscontro nella realtà, racconta di un giovane marito, ingegnere, costretto a farsi internare ripetutamente in una clinica psichiatrica — condotta da un moderno medico con criteri nuovi — a causa di una depressione psichica. Si sofferma con sorvegliato pudore sui casi dell'uomo, della moglie che accetta la compagnia nel proprio letto di un amico innamorato e consolatore, dei suoceri, dello psichiatra e della insoddisfatta moglie di costui.

Navrat ztraceneho syna (t.l.: Il ritorno del figliol prodigo) di O. Vávra (Cecoslovacchia).

Szyfry (t.l.: Il codice) del polacco Wojciech J. Has ha assunto a Locarno il tono dell'omaggio nei confronti dell'attore Zbigniew Cybulski perito tragicamente nel marzo scorso. Non è un film eccezionale, diremmo anzi di tutta consuetudine. Cybulski vi recita il suo ultimo ruolo: quello di un figlio che richiama in patria, a causa della malattia della madre, il genitore assente da molti anni. La donna è fuori di senno per la morte del figliolo più piccolo, che invoca come fosse vivo. E il padre cerca di assecondare concretamente questo desiderio, finendo per credere pure lui che forse il ragazzo è ancora in vita. Si convincerà dell'inutilità del suo vano cercare e troverà il proprio posto accanto ai due congiunti per troppo tempo lasciati soli.

Szyfry (t.l.: Il codice) di W.J. Has (Polonia).

Ultimo film proveniente dall'Est (insieme alla prima parte di *Vojna i mir* di Bondarčuk, proiettato in chiusura di festival: ma al cinema sovietico quest'anno è stata dedicata, in occasione del cinquantesimo anniversario della Rivoluzione di ottobre, l'intera retrospettiva, dagli anni venti agli anni sessanta), *Apa* (Il padre) dell'ungherese Istvan Szabó, già presentato a Mosca dove ha vinto ex-aequo con il film sovietico *Žurnalist* il massimo premio.

Assolutamente inutile il film francese di Pierre Granier-Deferre *Le grand dadais,* protagonista Jacques Perrin nel ruolo di un disadattato, di un ragazzo insicuro e quindi vittima di sé stesso. L'Italia è stata presente con tre film: *La notte pazza del conigliaccio* di Alfredo Angeli, *L'immorale* di Pietro Germi, *A ciascuno il suo* di Elio Perti. Dalla Germania è venuto il film già passato al festival di Berlino: *Alle Jahre Wieder* di Ulrich Schamoni. La Svizzera ha iscritto, insieme a *L'inconnu de Shandigor,* pasticcio fantaspionistico di Jean-Louis Roy presentato in precedenza a Cannes, *La lune avec les dents* di Michel Soutter che ha brillato per la sua mediocrità.

Le grand dadais di P. Granier-Deferre (Francia).

Altri film.

Infine la Gran Bretagna. Un solo film, però interessantissimo: *Marat-Sade* di Peter Brook, fedelmente realizzato sulla « piéce » teatrale di Peter Weiss recante come sottotitolo la seguente descrizione: « La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat interpretati dagli ospiti dell'Asilo di Charenton sotto la direzione del Marchese de Sade ». La struttura scenica del film si riscatta nella lucentezza, nella cristallina purezza della traduzione sul nastro di pellicola. Brook, che aveva portato il lavoro anche sul palcoscenico, ha usato come interpreti gli stessi attori della Royal Shakespeare Company, sortendo un concerto stupendamente affiatato. La morte di Marat viene evocata nell'interpretazione che degli avvenimenti storici legati alla rivoluzione francese danno i pazzi di un manicomio. De Sade è presente col suo anarchismo dissolutore e si con-

Marat-Sade di P. Brook (Gran Bretagna).

trappone alla fede rivoluzionaria di Marat che alla fine sarà sconfessato dallo stesso popolo.

Quale la morale di codesta favola storica? Weiss e Brook credono di più a de Sade che alla fede di Marat? È da supporre che la sostanza del testo sia una testimonianza pessimistica del trionfo a lungo andare dell'irrazionalità sulla ragione. Teatro filmato, però in modo assolutamente accettabile. Uno dei pezzi più nobili del ventesimo festival di Locarno; festival che ha trovato come negli anni scorsi sostanza culturale nelle consuete « giornate dei giovani » (il festival si rivolge essenzialmente appunto ai giovani), e nel « colloquio » coniato per la prima volta durante il quale si è discusso se il cinema può e deve risolvere le questioni sociali. Erano presenti Pio Baldelli e Charles Ford. Prima delle discussioni sono stati proiettati tre film con funzione di stimolo nei confronti del tema in questione: *I 400 colpi* di Truffaut, *Los olvidados* di Buñuel, *Le mani sulla città* di Rosi.

PIERO ZANOTTO

La giuria internazionale dei giovani per i film di lungometraggio — presieduta da Francis Nicolet (senza diritto di voto) e composta da: Concas (Italia), Millié (Francia), Steenhout (Belgio), Realini (Svizzera italiana), Rudhardt (Svizzera romanda), Rauber (Svizzera tedesca) — ha preso le seguenti decisioni:

GRAN PREMIO: *Terra em transe* di Glauber Rocha (Brasile);

PREMIO SPECIALE: *Apa* di Istvan Szabó (Ungheria);

MENZIONI: *Marat-Sade* di Peter Brook (Gran Bretagna), « per la qualità dell'interpretazione collettiva di una importante opera teatrale ».

La selezione cecoslovacca, in particolare: *Il ritorno del figliol prodigo* di Ewald Schorm, *I martiri dell'amore* di Jan Němec, film di stili differenti ma perfettamente adattati alla loro visione della realtà.

La giuria dei giovani ha anche apprezzato: *Faccia a faccia* di Manthoulis (Grecia), *Il sogno* di Djodjevic (Jugoslavia), *Lo sconosciuto di Shandigor* di J.L. Roy (Svizzera), film di giovani cineasti che hanno aperto delle nuove vie al loro rispettivo cinema nazionale.

La retrospettiva sovietica ha permesso inoltre di distinguere: *Il primo maestro* di Mikhalkov-Končalovskij, film di un giovane che ha rotto brillantemente col cinema tradizionale.

* * *

Il doppio referendum indetto separatamente per i giornalisti svizzeri e per i giornalisti stranieri ha dato i seguenti risultati:

Per i giornalisti svizzeri, ex-aequo *Terra em transe* e *Il ritorno del figliol prodigo.*

Per i giornalisti stranieri, *Terra em transe.*

I film di Locarno

LA COSECHA (t.l.: **Il raccolto**) — **r.**: Marcos Madanes - **sc.**: Ezequiel Martinez Estrada - **f.**: Adelqui Camusso - **m.**: Virtu Maragno - **int.**: Pedro Buchardo, Guerino Marchesi, Héctor Carrion, Margarita Corona, Elsa Berenguer, Lola Palombo - **p.**: Imago Producciones - **o.**: Argentina.

A DERROTA (t.l.: **La sconfitta**) — **r.** e **sc.**: Mario Fiorani - **f.**: Mario

Carneiro - **m.**: Esther Scliar - **int.**: Luiz Linhares, Glauce Rocha, Italo Rossi, Oduvaldo Viana Filho, Eugenio Kusnet - **p.**: Mario Fiorani - **o.**: Brasile.

MUCEDNICI LASKY (t.l.: **I martiri dell'amore**) — **r.**: Jan Němec - **s. e sc.**: Ester Krumbachová e Jan Němec - **f.**: Miroslav Ondřiček - **m.**: Jan Klusak e Karel Mares - **int.**: (per l'episodio « Le tentazioni dello spedizioniere ») Petr Kopriva, Marta Kubišová, (per l'episodio « I sogni di Nastienka ») Hana Kuberová, Jan Klusak, Karel Gott, Vladimír Prečlik, (per l'episodio « L'avventura dell'orfano Rodolfo ») Josef Koniček, Denisa Dvoraková - **p.**: Studi di Barrandov - **o.**: Cecoslovacchia.

NAVRAT ZTRACENEHO SYNA (t.l.: **Il ritorno del figliol prodigo**) — **r.**: Ewald Schorm - **sc.**: Sergej Machonin e Ewald Schorm - **f.**: František Uldrik - **m.**: Jan Klusák - **int.**: Jana Breichová, Jan Kačer, Jiří Menzel, Milan Moravek, Dana Medričká - **p.**: Studi di Barrandov - **o.**: Cecoslovacchia.

PANNA ZAZRACNICA (t.l.: **La vergine miracolosa**) — **r.**: Štefan Uher - **s.**: Dominik Tatarka - **sc.**: Dominik Tatarka e Štefan Uher - **f.**: Stanislav Szomolányi - **m.**: Ilja Zeljenka - **int.**: Jolanta Umecká, Ladislav Mrkvička, Otakar Janda, Rudolf Trŭn, Stefan Robota, Karol Bela, Merian Polonský, František Kudláč - p.: Studi di Bratislava - Koliba - **o.**: Cecoslovacchia.

LE GRAND DADAIS — **r.**: Pierre Granier-Deferre - **s.**: dal romanzo di B. Poirot Delpech - **sc.**: Bertrand Poirot-Delpech e Pierre Granier-Deferre - **int.**: Jacques Perrin, Eva Renzi, Daniele Gaubert, Yves Renier, Yvone Clech - **p.**: Les Films de la Lincroe, Les films Borderie, Rialto Film Berlino - **o.**: Francia.

KANE (t.l.: **La campana**) — **r.** e **sc.**: Yukio Aoshima - **f.**: Tadashi Sato - **m.**: Kaitaro Miko e Yukio Aoshima - **int.**: Yukio Aoshima, Keitaro Miho, Matsunami Katsuniko, Kondo Yosuke, Nabe Osami, Marie Tachibana, Ishizu Keisuke - **p.**: Aoshima Productions - **o.**: Giappone.

NINJA BUGEICHO (t.l.: **Il ribelle immortale**) — **r.**: Nagisa Oshima - **s.**: dai « comics » di Sampei Shirato - **sc.**: Mamoru Sasaki e Nagisa Oshima - **f.**: Akira Takada - **m.**: Hiraku Hayaski - **voci dei personaggi**: Shoichi Ozawa, Kei Yaramoto, Akito Koyama, Kei Sato, Noriko Matsumoto, Yoshiyuki Fukuda, Shigeru Tsuyuguchi, Fumio Watanabe, Mutsuhiro Tuoar, Hosei Komatsui - **p.**: Masayuki Nakajima, Takuji Yamaguchi, Nagisa Oshima - **o.**: Giappone.

MARAT-SADE (La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat interpretati dagli ospiti dell'Asilo di Charenton sotto la direzione del Marchese di Sade) (t.l.) — **r.**: Peter Brook - **s.**: dal dramma di Peter Weiss - **f.**: David Watkin - **m.**: Richard Peaslee - **int.**: gli attori della Royal Shakespeare Company - **p.**: Marat-Sade - **o.**: Gran Bretagna - **d.**: Dear-United Artists.

SZYFRY (t.l.: **Il codice**) — **r.**: Wojciech J. Has - **sc.**: Andrzej Kijowski - **f.**: Mieczyslaw Jahoda - **m.**: Krzysztof Penderecki - **int.**: Jan Kreczmar, Zbigniew Cybulski, Irena Eicher, Barbara Krafft - **p.**: « Kamera » Film Unit - **o.**: Polonia.

LA LUNE AVEC LE DENTS — **r.** e **sc.**: Michel Soutter - **f.**: Jean Zeller - **m.**: Jacques Olivier - **int.**: William Wissmer, Noëlle Fremont, Michel Fidanza, Janet Hauffer, Manuela Dahm, Desko Janjic, Georges Hardy, René Allemann, Gérard Ansermet, Alain Barde - **p.**: Arado-Film - **o.**: Svizzera.

(a cura di PIERO ZANOTTO)

Pola: XVI panorama del film jugoslavo

Il festival del film a soggetto jugoslavo è ormai arrivato alla sua quattordicesima edizione, ma poco, negli anni scorsi, se n'è sentito parlare. In realtà il cinema jugoslavo, inesistente prima della guerra e della rivoluzione socialista, ha costruito faticosamente in questo dopoguerra le sue basi materiali e tecniche, i suoi quadri creativi, ha cercato di crearsi una tradizione. Per anni questi sforzi sono sembrati un'impresa disperata: per una serie di difficoltà d'ogni tipo, per manchevolezze materiali, per l'assenza di modelli, d'una tradizione a cui rifarsi, per errori di politica culturale, il cinema jugoslavo ha continuato a cercare la sua strada, chiedendo invano ai temi della guerra partigiana un'ispirazione capace di produrre opere d'arte.

Poi, lentamente, qualche film ha incominciato a mostrare i segni d'una maggiore maturità, di saper uscire dal provincialismo e dalle ingenuità infantili. Alcuni registi hanno affermato la loro personalità: altri hanno raggiunto un buon livello di mestiere. Sia pure attraverso esperienze anche negative di coproduzioni, l'industria del cinema jugoslavo s'è fatta le ossa. D'altra parte lo sviluppo della società nazionale, grazie ai princìpi di decentramento e d'autogestione adottati nella legge fondamentale dello Stato, hanno creato l'atmosfera in cui era possibile l'affermarsi di film originali.

Da un paio d'anni, dopo i successi isolati negli anni precedenti dei film di Veljko Bulajić (da *Treno senza orario*, a *Kozara*, a *Skopje '63*) e di Stiglić (*Il nono cerchio*, *La valle della pace*), il cinema jugoslavo è finalmente venuto alla ribalta: successi e affermazioni a festival maggiori e minori hanno dimostrato che fermenti nuovi e fecondi stanno sviluppandosi negli studi di Belgrado, Zagabria, Lubiana, Sarajevo, Skopje.

Di qui l'interesse particolare suscitato dalla quattordicesima edizione del Festival di Pola. A differenza degli anni scorsi, in cui tutti i film prodotti in Jugoslavia durante l'anno andavano al Festival, quest'anno, di fronte a una produzione di 31 pellicole, è stata necessaria un'opera di selezione (compiuta con un criterio discusso e discutibile dalla stessa Giuria) per portare al concorso (escluse già in partenza quattro coproduzioni con ditte straniere) solo sedici pellicole in possesso dei minimi requisiti artistici per figurare in una manifestazione di carattere nazionale.

In realtà una dozzina di film han suscitato qualche interesse: il che non è poco; e se si aggiunge che tra questi almeno quattro o cinque sono apparsi di buon livello e notevoli per diverse ragioni, c'è da concludere che, pur senza presentare un capolavoro o rivelare una nuova grossa personalità di regista, il XIV Festival di Pola ha confermato un momento felice per la produzione jugoslava e la sua vitalità.

Naturalmente, accanto ai lati positivi messi in luce dal Festival, non si possono ignorare quelli negativi. Non tutto è roseo nella produzione jugoslava. Anche qui le speculazioni commerciali non mancano e troppo spesso agli autori fanno difetto coraggio e fantasia. Mi faceva notare Bulajic che, secondo lui, dal cinema jugoslavo ci si dovrebbe attendere molto di più: i registi godono d'un libertà d'espressione forse unica nel mondo, vivono in un

paese che ha lottato e lotta per la costruzione di una società socialista davvero libera, tanto dalle schiavitù della burocrazia e della pianificazione quanto da quelle dello sfruttamento e dell'egoistico interesse individuale. Sono queste, dice, le premesse per una fioritura artistica ben maggiore di quella offerta dai timidi tentativi, dalle modeste realizzazioni del cinema jugoslavo odierno.

Sono critiche giuste; alle quali vorrei aggiungere, — non so se per cercare giustificazioni o per rincarare la dose — che la mancanza d'un maggiore slancio da parte del cinema jugoslavo attuale è anche conseguenza d'una situazione generale del paese che segue la sua strada originale per la creazione d'una società socialista, ma lungo questa strada compie inevitabili passi falsi, incontra ostacoli, mette in luce contraddizioni. Per cui oggi che l'accento è messo per molti versi sul soddisfacimento di molti bisogni materiali, sull'aumento della produttività, del risparmio e l'allargamento dei consumi, spira inevitabilmente un'aria di modo di vita occidentale, di aspirazioni sostanzialmente piccolo borghesi, che porta quindi al temporaneo offuscamento di certi valori e ideali sociali da cui invece dovrebbe venire l'ispirazione per i grandi film che Bulajić auspica.

Ljubavni slučaj di D. Makavejev.

Specchio fedele delle contraddizioni di questa società appare, con tutti i suoi meriti e i suoi limiti, quello che secondo me è di gran lunga il film più importante del Festival, già mostrato a Cannes nella Settimana della critica e a Pesaro: *Ljubavni slučaj*, di Dušan Makavejev. Un film intelligente, ricchissimo di suggestioni, abile, originale, in cui il regista ha perfettamente assimilato gli insegnamenti del cinema europeo moderno, portandoli a un nuovo livello di sperimentazione. Makavejev approfitta al massimo della libertà espressiva che gli è consentita — sia dal punto di vista politico, sia dal punto di vista finanziario — ma non sa andare fino in fondo e cade a sua volta in contraddizione: bolla a fuoco infatti le aspirazioni piccolo borghesi dei suoi protagonisti — rappresentanti tipici della società cittadina —, mette in guardia dai pericoli d'una società senza saldi valori e dominata da un'economia di consumi, e d'altra parte osserva come siano fuori tempo e superate certe forme di aspirazioni rivoluzionarie, ridotte a puro folklore nella coscienza dei cittadini, e condannate dal loro stesso romanticismo, invecchiate come una moda; ma chiude poi con un pessimismo che, se ha certo le sue radici in una situazione tutt'altro che entusiasmante, appare d'altra parte eccessivo e soprattutto di sapore qualunquistico. Il film lascia quindi in definitiva un po' perplessi, come un geniale fuoco d'artificio, un poco gratutio.

Jutro di P. Dordevič.

Skupljači perja, di Petrović, reduce dal successo di Cannes e quindi già predestinato a ottenere il Gran Premio per considerazioni che non tenevano conto dell'effettivo valore dei film in concorso, rappresenta, in quanto prodotto, un altro aspetto della società jugoslava: è un buon film di livello medio, ricco di elementi spettacolari, anche se non privo di qualche aspirazione a dire una parola non sempre convenzionale sul problema degli zingari. Un film dunque che riflette il livello soddisfacente raggiunto ormai dall'industrializzazione del Paese. Caratteristiche più nazionali — lontano dai modelli hollywoodiani che hanno ispirato Petrović, come da quelli godardiani da cui prende le mosse Makavejev — presenta *Jutro* di Dordević: un film ricco di sensibilità, che non si nasconde i problemi dell'oggi — ai quali fa riferimento nel ritratto che dà del primo giorno di pace, quando, finiti gli entusiasmi, le difficoltà del

periodo bellico, ci sono da liquidare tutte le partite lasciate aperte dalla guerra. I problemi di oggi erano già vivi il primo giorno di pace; non sono stati risolti finora, ma non per questo la conclusione dev'essere eccessivamente disperata. Il film finisce quindi per riflettere un atteggiamento piuttosto diffuso nel paese: uno stato d'animo in cui alla coscienza delle difficoltà presenti si mescola una certa fiducia nel futuro. Non si vuol dire con questo che sia un film ispirato a una « ideologia » ufficiale: ché anzi proprio quel che si può rimproverare al cinema jugoslavo (senza con ciò diventare zdanovisti) è la mancanza d'una ideologia qualsiasi.

Budjenje pacova di Ž. Pavlović.

Il quarto film di cui vale la pena di parlare è un'opera premiata per la regia a Berlino: *Budjenje pacova* di Pavlović. Un film nero, piuttosto disperato che si svolge tra gente ai margini della società e che conferma come la visione che ha una parte notevole degli intellettuali jugoslavi del proprio paese sia tutt'altro che entusiasmante: atteggiamento critico che appare nel complesso salutare. Il film sa un po' di neorealismo, a cui va però aggiunta una componente di spietata indagine nella corruzione, priva di qualsiasi compiacenza, che lo attualizza e gli dà una particolare puntualità.

Protest di F. Hadžić.

Tra gli altri film, meno riusciti, meno risolti, mi pare che non vadano sottovalutati *Protest* di Hadžić e *Praznik* di Kadijević. Il primo affronta un problema assai interessante e cioè i rapporti sociali e di lavoro d'un operaio coi dirigenti e i compagni, rapporti che si deteriorano a tal punto da indurlo al suicidio. Il film, forse troppo verboso e grigio, forse un po' monotono e povero di invenzioni visive, rivela però un impegno preciso nel bollare le responsabilità di dirigenti, nel mettere in luce le insufficienze del sistema dell'autogestione e la mancanza di coscienza degli stessi operai. È un film indubbiamente importante che mi pare sia stato ingiustamente sottovalutato.

Praznik di D. Kadeijvić.

Il secondo, *Praznik*, è una cupa storia dei giorni più neri della guerra in un villaggio occupato dai cetnici, partigiani nazionalisti che collaboravano volentieri coi tedeschi. Il film rende molto bene, anche grazie a una buona fotografia che sfrutta tutti i contrasti del bianco e nero in un panorama invernale, l'atmosfera d'inutile terrore e d'oppressione, di passioni esasperate e di trionfo della violenza che regna nel villaggio. Purtroppo parte del suo significato sfugge a chi non abbia una precisa conoscenza dei problemi affrontati.

Breza di A. Babaja.

Non sono riuscito invece a capire l'entusiasmo del pubblico e di buona parte dei critici per *Breza* di Ante Babaja, un film dall'ottima fotografia a colori — dovuta anche questa come quella di *Skupljači perja* a Tomislav Pinter, che ha avuto un premio e che si può considerare come uno dei migliori fotografi anche sul piano europeo —, ma estremamente deludente per le sue preoccupazioni esclusivamente formalistiche, per il suo gusto tra romantico e naturalista, impostato su un pesante simbolismo e mal risolto nel sentimentalismo.

No papirnatih avionih di M. Klopčić.

Ugualmente misteriose le ragioni per cui la giuria ha premiato, ex-aequo con *Breza*, con l'Arena d'argento *No papirnatih avionih* di Klopčić, storia d'amore che pretenderebbe di arrivare alla poesia e che invece dimostra solo una conoscenza non ben assimilata del cinema europeo moderno, tanto che si possono riconoscere, quasi inquadratura per inquadratura, i modelli a cui il regista s'è ispirato. A questo punto preferisco sinceramente (così come ha dimostrato di preferirlo con rumorosissimi consensi il pubblico dell'Arena di

Pola, un pubblico simpaticissimo, senza timori reverenziali, facile all'applauso come ai fischi più spietati) una pellicola d'azione come *Diverzanti*, che molti hanno definito un western resistenziale. Il regista Krvavac non s'è preoccupato di psicologie o di verosimiglianza, ma è riuscito a mettere insieme uno spettacolino che si vede tutto d'un fiato ritmato sul crepitare d'un fucile mitragliatore che è il vero protagonista dell'audacissima impresa partigiana.

Diveraznti di H. Krvavac.

Per concludere, resta ancora da accennare a due film, interessanti sulla carta ma non riusciti nella realizzazione, nonostante l'attesa suscitata dal nome dei registi: *Kade po doždot* di Slijepčević e *Kaja ubit ću te* di Mimica. Il primo voleva essere una descrizione critica della mancanza d'un autentico spirito anticonformista e delle caratteristiche profondamente borghesi dei giovani della buona società (la figlia d'un grosso funzionario e un giovane ingegnere): ma, paradossalmente, potremmo dire che il regista s'è a tal punto immedesimato coll'ambiente che voleva criticare da fare un film superficiale e lustro ma privo di dimensione umana, proprio come i personaggi descritti. Il film di Mimica è ugualmente fallito; il regista intendeva mostrare l'assurdità della guerra e delle violenze da essa scatenate sullo sfondo d'una città mediterranea dalla civiltà bimillenaria; e al tempo stesso, mettere in luce l'instabilità delle società apparentemente anche più solide e collaudate; ma ha impostato il suo discorso senza il necessario rigore, rimanendo nel vago e nell'indefinito proprio là dov'era invece necessaria la massima precisione storica e cercando ausilio in un lirismo approssimato e superficiale. Così, nonostante qualche bella inquadratura, il film è privo di organicità, e alterna quelle che vorrebbero essere poetiche impressioni visive a drammatiche scene simboliche, povere di senso e anche mal recitate.

Kade po doždot di V. Slijpčević.

Kaja ubit ćute di V. Mimica.

Infortuni di questo genere non sono infrequenti nel cinema e non devono scoraggiare né i due registi né un cinema ancor giovane come quello jugoslavo: a volte sono infatti più fecondi errori compiuti in buona fede e per eccesso di entusiasmo che pellicole abili ma povere di fantasia e coraggio. Il giovane cinema jugoslavo, accanto a una maggior sicurezza di sé che sola può venirgli dal moltiplicarsi e dal consolidarsi della produzione, ha soprattutto bisogno di conservare uno stimolante spirito critico e di trovare una più solida fonte d'ispirazione: dev'essere lo specchio d'una società, ma anche contribuire a un suo più fecondo sviluppo.

PAOLO GOBETTI

La Giuria del XIV Festival del film a soggetto jugoslavo di Pola — composta da Jože Babic, presidente, Dragoslav Adamovič, Zvonimir Berkovič, Vuk Krnjević, Meša Selimovič e Dusan Stojanovič (Kole Čašule si era dimesso in precedenza) — ha assegnato i seguenti premi:

GRANDE ARENA D'ORO: *Skupljači perja* di Aleksandar Petrovič;

GRANDE ARENA D'ARGENTO: *Jutro* di Puriša Djordjevič;

ARENA D'ARGENTO: ex aequo *Breza* di Ante Babaja e *Na papirnatih avionih* di Matjaž Klopčič;

per la regia:

ARENA D'ORO: ex-aequo Aleksandar Petrovič per *Skupljači perja* e Puriša Djordjevič per *Jutro*;

ARENA D'ARGENTO: Pavlovič per *Budenje pacova*;
RICONOSCIMENTO SPECIALE a Dušan Makavejev per *Ljubavni slučaj*;

per la sceneggiatura:
ARENA D'ORO: Puriša Djordjevič per *Jutro*;

per l'interpretazione femminile:
ARENA D'ORO: non assegnata;
ARENA D'ARGENTO: ex-aequo Milena Dravič e Snezana Nikšić;

per l'interpretazione maschile:
ARENA D'ORO: Bata Živojinović;
ARENA D'ARGENTO: Bekim Fehmiu.

* * *

La Giuria della Associazione dei critici cinematografici e televisivi jugoslavi ha assegnato il suo premio a *Ljubavni slučaj* di Dušan Makavejev.

I film di Pola

SKUPLJAČI PERJA (t.l.: **Raccoglitori di piume**, presentato a Cannes come: **Ho incontrato anche zingari felici**) — **r., sc., m.**: Aleksandar Petrović.
Vedere giudizio di P. Bianchi a pag. 44 e dati a pag. 62 del n. 6, giugno 1967 (Cannes '67).

ZGODBA KI JE NI (o — in croato — **Priča koje nema** - t.l.: **Una storia che non è**) — **r., sc.**: Matjaž Klopčič - **f.**: Rudi Vavpotič - **scg.**: Eli Likarjeva - **m.**: Jože Privšek - **int.**: Jojze Rozman, Milena Dravić, Snežana Nikšič, Stanislava Pešić, Polde Bibič, Mirko Bogataj - **p.**: Viba Film, Ljubljana, 1967 (lunghezza m. 2710).

HASANAGINICA (t.l. **La moglie di Hassan Aga**) — **r., sc.**: Miograd-Mića Popović - **f.**: Milorad Marković - **m.**: Zoran Hristić - **scg.**: Vlastimir Gavrik - **int.**: Milena Dravić, Rade Marković, Relja Bašić, Dore Nenadović, Ratislav Jović, - **p.**: Filmske Radne Zajednice, Beograd (lungh. m. 2.221).

PROTEST (t.l.: **Protesta**) — **r., sc.**: Fadil Hadžić - **f.**: Ivica Rajković - **scg.**: Ozren Vuković - **int.**: Bekim Fehmiu (Ivo Bajsic), Ilija Džuvalekovski, Nada Subotić, Dragutin Dobričanin, Milan Srdoć, Gordana Burandić, Boris Buzančić, Rudolf Kukić - **p.**: Viba Film, Ljubljana - Avtorska Grupa « Most », Zagreb (lungh. m. 2.370).

PRAZNIK (t.l.: **La festa**) — **r., sc.**: Dorde Kadijević - **f.**: Aleksandar Pektović - **int.**: Jovan Janićijević, Anka Zupanc, Dušan Janićijević, Bata Živojinović, Janez Vrhovec - **p.**: Kino-Klub Beograd (lungh.: m. 2.280).

BREZA (t.l.: **La betulla**) — **r.**: Ante Babaja - **sc.**: Slavko Kolar, Ante Babaja, Božidar Violić - **f.** (colore): Tomislav Pinter - **scg.**: Željko Senečić - **m.**: Andelko Klobučar - **int.**: Manca Košir (Janica), Bata Živojinović, Fabijan Šovagović - **p.**: Jadran Film, Zagreb (lungh.: m. 2.528).

LJUBAVNI SLUČAJ ILI TRAGEDIJA SLUŽBENICE PTT (Una questione d'amore o la tragedia di un'impiegata del telefono delle PTT) — **r., sc.**: Dušan Makavejev - **f.**: Aleksandar Pektović - **scg.**: Vladislav Lašic

- **int.**: Eva Ras (Izabela), Slobodan Aligrudić (Ahmed), Ružica Sokić (l'amica d'Izabela), Miograd Andrić (il postino-seduttore), Dr. Aleksandar Kostić (esperto di sessuologia), dr. Živojin Aleksić (esperto di criminologia) - **p.**: Avala Film, Belgrado (lungh.: m. 2.150).

ILUZIJA (t.l.: **Illusione**) — **r.**: Krsto Papić - **sc.**: Krsto Papić, Zvonimir Majdak - **f.**: Krešo Grčević - **scg.**: Željko Senečić - **m.**: Miljenko Prohaska - **int.**: Slobodan Dimitrijević (Ivo), Marija Lojk (Ela), Vanja Drach (Branko), Branko Kovačić, Božen Frajt, Krešimir Zidarić, Nevenka Benković, Fahro Konjhožić, Nikola Car, Fabijan Šovagović, Rade Šerbedžija, Eta Bortolazzi - **p.**: Jadran Film, Zagreb (lungh. m. 2.400).

BUDJENJE PACOVA (t.l.: **Il risveglio dei topi**) — **r.**: Živojin Pavlović. *Vedere giudizio di E.G. Laura e dati in questo numero (Berlino).*

KADE PO DOŽDOT (o — in croato — **Kuda posle kiše** — t.l.: **Dove, dopo la pioggia?**) — **r.**: Vladan Slijepčević - **sc.**: Jovan Ćirilov - **f.** (colore): Kiro Bilbilovski - **scg.**: Nikola Lazarevski - **cost.**: Duško Stojanovski - **m.**: Tomo Prošev - **int.**: Stanislava Pešić (Lela), Ali Raner (Boris), Ilija Džuvalekovski (Otac), OlgaS piridonović (Majka), Rišto Šiškov (ingegnere), Petre Prličko, Lado Leskovar, Dimtiar Gešovski, Samoil Dikovski - **p.**: Vardar Film, Skopje (lungh.: m. 2.500).

KAJA UBIT ĆU TE (t.l.: **Kaja, ti uccido**) — **r.**: Vatroslav Mimica - **sc.**: Vatroslav Mimica, Kruno Quien - **f.** (colore): Frano Vodopivec - **scg.**: Vladimir Tadej - **int.**: Zaim Muzaferija, Uglieša Kojadinović, Antun Nalis, Izet Hajdarhodžić, Jolanda Dačić, Husein Čokić - **p.**: Jadran Film, Zagreb (lungh.: m. 2.700).

ČETVRTI SUPUTNIK (t.l.: **Il quarto compagno**) — **r.**: Branko Bauer - **sc.**: Slavko Goldštajn, Bogdan Jovanović, Branko Bauer - **f.**: Tomislav Pinter - **scg.**: Željko Senečić - **m.**: Tomica Simović - **int.**: Mihajlo Kostić, Renata Frajnskorn, Ilija Džuvalekvoski, Mira Župan, Emil Glad, Josip Marotti, Ervina Dragman - **p.**: Filmske Radne Zajednice, Zagreb, OHIS - Organsko Hemijska Industrija, Skopje (lungh.: m. 2.460)

NEMIRNI (t.l.: **I turbolenti**) — **r.**: Kokan Rakonjac - **sc.**: Dušan Savković - **f.**: Branko Perak - **scg.**: Miograd Hadžić - **m.**: Zoran Hristić - **int**: Špela Rozin, Milena Dravić, Marko Todorović, Dušica Žegarac, Janez Vrhovec, Voja Mirić - **p.**: Filmske Radne Zajednice, Beograd (lungh. m. 2.050).

NA PAPIRNATIH AVIONIH (o — in croato — **Na avionima od papira - Su aeroplani di carta**) — **r., sc.**: Matjaž Klopčić - **f.**: Rudi Vavpotič - **scg.**: Mirko Lipužić - **m.**: Jože Privšek - **int.**: Snežana Nikšić, Polde Bibić, Štefka Drolčeva, Stanislava Pešić, Sava Severjeva, Dare Ulaga, Mirko Bogataj - **p.**: Viba Film, Ljubljana (lungh.: m. 2.650).

DIVERZANTI (t.l.: **Operazione di diversione** o **I sabotatori**) — **r.**: Häjrudin Krvavac - **sc.**: Vlasta Radovanović, Häjrudin Krvavac - **f.**: Ognjen Milićević - **scg.**: Vlado Branković, Demo Česović - **m.**: Bojan Adamič - **int.**: Rade Marković (l'ingegnere), Ljubiša Samardžić (quello del mitragliatore), Jovan Janićijević (lo zingaro), Bata Živojinović, Husein Čokić, Zdravko Biogradlija, Zaim Muzaferija, Rastislav Jović, Ana Zupanc - **p.**: Bosna Film, Sarajevo (lungh.: m. 2.300).

JUTRO (t.l.: **Il mattino**) — **r., sc.**: Puriša Dordević - **f.**: Mika Popović - **scg.**: Bogić-Risimović Risim - **int.**: Ljubiša Samardžić, Milena Dravič, Neda Arnerić, Mija Aleksić, Ljuba Tadić, Olga Jančevecka, Neda Spasojević, Jelena Žigon - **p.**: Dunav Film, Beograd (lungh.: m. 2.300).

(a cura di PAOLO GOBETTI)

Note

Rossellini oltre la cronaca

Per quanto legato alla cronaca, specialmente nella prima parte della sua carriera, Rossellini non è regista che possa essere definito soltanto nella sua aderenza al « fatto », né visto unicamente alla luce di un'estetica neorealista. Se si guarda meglio la sua opera, ci si accorge che Rossellini è spesso teso nella ricerca di quelle che Joyce chiamava « epifanie », cioè di sovrapposizioni fra senso e soprasenso. Difficile dare una definizione di questo genere di illuminazioni: appartengono per eccellenza al linguaggio poetico e come tali sfuggono alla razionalizzazione. Se l'incontro, l'epifania, fallisce, il regista non fa molto per mascherare il mancato appuntamento, non ne ha né la pazienza né la volontà: onde un'impressione di distrazione e di scarso impegno. Col cinema Rossellini si trova a lavorare a un mezzo da una parte a lui straordinariamente congeniale, dall'altra macchinoso e imprigionante, per cui egli non sempre si sente di adempiere a tutta la deontologia tecnica che in genere lo accompagna. Ciò comporta da parte del regista un contemporaneo credere-non credere in quello che fa. La piena convinzione del suo lavoro si ritrova specialmente in Paisà, *in* Francesco giullare di Dio, *in* Roma città aperta. *Notare che due di questi film sono ad episodi, genere che meglio corrisponde alla fulmineità dell'ispirazione rosselliniana, proprio perché comporta l'assenza di quel medio tessuto connettivo e narrativo dal quale il regista tende a liberarsi sbrigativamente.*

Solo nel Generale Della Rovere *Rossellini s'impegna pienamente nella tecnica, dedicandosi a un lavoro di rifacimento del suo miglior periodo, simile a quello di De Chirico quando, sotto la spinta della domanda, « rifa » i suoi quadri metafisici.* Il generale Della Rovere *è l'opera destinata ad accontentare i critici negativi che lo accusano di diserzione dal lavoro, eccetera. Poi viene* Era notte a Roma, *altro film « distratto » e non convinto.*

Se Rossellini fosse sempre stato un autore d'avanguardia, com'era stato ai tempi dell'esplosione neorealistica, avrebbe tratto le conseguenze della dispa-

---

(1) Vedi l'« Enciclopedia dello Spettacolo », nono volume, Ed. Le Maschere, Roma 1962.

rità fra la sua felicità di ispirazione e la sua stanchezza di ispirazione, ne avrebbe visto il perché, avrebbe cercato uno stile che gli permettesse di abolire il tessuto connettivo della narrazione per arrivare ai momenti che più lo interessano. Ciò che, dopo di lui, ha fatto Jean-Luc Godard, il quale giustamente in questo si sente il continuatore della linea rosselliniana, colui che rende esplicito quanto in Rossellini era solo implicito.

Rossellini — chiarendo meglio il nostro concetto — lo si può considerare come un narratore di tipo Stendhal (la frase breve, l'odio per la descrizione la sbavatura e la ricostruzione) il quale sia costretto a scrivere romanzi tipo Balzac, con la descrizione minuta dei comportamenti dei personaggi, delle facciate delle case, dell'interno dei salotti. È il cinema che chiede questo a Rossellini, almeno il cinema del momento in cui vi lavora, con le sue condizioni, le sue leggi, le sue abitudini, a cui egli deve sottostare. La funzione storica involontaria di Rossellini è di fare da ponte fra il « vecchio » e il nuovo cinema, se non altro per il suo disagio e per le sue evidenti insofferenze.

La condizione favorevole all'ispirazione rosselliniana, che tende alle illuminazioni e a una certa nozione fulminante del « sublime » poetico, si verifica quando il regista si trova di fronte a una riduzione della storia, presente o passata, anonima o codificata nei libri, a certe costituenti essenziali per cui gli accadimenti vengono visti in una luce immanente. L'umiltà dei fraticelli di Francesco giullare di Dio *è proprio questo al di là della storia in cui determinazioni e istanze di natura sociale vengono assunte nel loro superarsi, nella loro* reductio ad hominem: *l'uomo in quel momento come una visione più larga dell'uomo, o di una particolare natura dell'uomo. C'è l'aspirazione a una certa perennità umana al di là delle categorie storiche. Storia ma anche metastoria, ontologia.*

Esiste un punto prezioso in Francesco *(l'episodio « Perfectum gaudium ») in cui una nevicata è sostituita da un turbinare nell'aria di infiorescenze primaverili strappate dal vento. Quale regista della realtà avrebbe fatto un tale salto metaforico? Rossellini lo fa, perché ritiene che tutto il contingente sia sostituibile (la neve dalle infiorescenze portate dal vento), dato che il contingente non è essenziale, mentre non può essere sostituito il piano metafisico, cioè poetico, al quale la realtà dev'essere sottesa.*

Può sembrare strano parlare di non realismo per un regista che passa come l'instauratore del realismo, cioè di un modo di vedere l'uomo essenzialmente nella nudità della sua dipendenza dal tempo. Ma bisogna insistere sul fatto che, al di là di certe apparenze, il cinema di Rossellini non è un cinema di semplici evidenze, bensì piuttosto di metafore. Oltre l'episodica, c'è nel Rossellini migliore l'indicazione di una certa perennità della condizione umana: ossia quel che succede è questo ma anche altro. E il fascino che le sue opere migliori emanano non è tanto quello di un modo particolarmente asciutto di fare cronaca, quanto piuttosto un altro, di strutturare i comportamenti umani in un modo più prossimo a un immanente archetipo. Gli anonimi frati, partigiani, monelli, negri, di Paisà *sono colti sì in una precisa implicazione storica, ma con l'occhio a un'umanità fissata una volta per sempre. La matrice morale è cattolica, si ispira a un neo-umanesimo senza frontiere. È tale concezione che illumina i momenti migliori della cosiddetta cronaca rosselliniana.*

Che una poetica così sottile, permeata della qualità del « sublime », sia estremamente difficile ad applicarsi nel tessuto delle vicende, salta agli occhi. Che Rossellini, in periodo di eclisse, si senta impoverito e non curi un lavoro che non condivide sino in fondo, ne è il corollario fatale. Che, nell'impossibilità di definire la sua poetica filiforme, ostenti altre poetiche contingenti, è un'altra conseguenza dello stesso fatto. Onde una certa confusione ideologica nelle dichiarazione di Rossellini.

Ne La presa del potere da parte di Luigi XIV, *ultima sua fatica, ritroviamo il miglior Rossellini. Perché in questo film e non in altri? In primo luogo perché Rossellini, tipico creatore e abbandonatore di novità, si è trovato in questo nuovo tipo di opera storica di fronte a diverse esigenze di racconto e a inedite strutture di contenuto. Questa è una spiegazione a livello più basso. In secondo luogo, a un livello più elevato, perché la cronaca-storia del re Sole si prestava a un nuovo tipo di operazione metaforica. Rossellini ha riscoperto la storia come meccanismo operativo dotato di una ritualità che trascende la stessa vicenda narrata. Se è possibile una lettura del film come intelligente divertimento cronistico, come paziente ricostruzione del mondo tramandatoci dalle memorie del duca di Saint-Simon, è più pertinente vedere il film come un'esemplificazione del fare storia attraverso il potere, come un illuminare un'epoca attraverso una determinata concezione dell'uomo. Rossellini emerge dalla cronaca, sfonda la cronaca, per giungere a raffigurare una specie di entomologia umana in atto. I singoli personaggi lo interessano fino a un certo punto, la loro caratteristica fisica forse anche meno. Si somigliano, sono così casuali, dal re Sole all'ultimo cortigiano. Ma tale casualità è proprio l'assunzione di un principio generale, la rivendicazione del concetto che la storia è fatta da uomini in quanto tali, che l'assolutismo è un misterioso prevalere della disuguaglianza umana sull'uguaglianza umana. Ne deriva un senso di assurdità della storia e del potere, e quindi un rilivellamento umano al di là del potere e dell'assolutismo. L'operazione metaforico-poetica che Rossellini compie è un rilevamento metastorico sul corpo stesso della storia.*

Quando si dice che Rossellini tende a scomporre la storia in cronaca osservando i grandi avvenimenti (la resistenza, il francescanesimo, l'impresa dei Mille, l'assolutismo francese) con una lente che li quotidianizza, ci si dimentica che questa operazione non è la sola. Messa la sordina alla solennità delle fanfare storiche, resta l'uomo, che è infinitesimo elemento di cronaca ma nel contempo opera in una dimensione resa solenne appunto dalla sua semplicità, che va al di là dell'« ora e qui » cronachistico. L'operazione del ridurre i grandi eventi ai costituenti più elementari è anche il ritrovamento del mistero umano, la riscoperta di un qui che fa storia non per determinanti economiche o sociologiche, ma nella zona dell'animo, e forse, si potrebbe anche dire, dell'anima, in un'accezione cattolica che per Rossellini non stona affatto. Rossellini segue, rispetto alla storia, una via « in giù » verso la cronaca, ma contemporaneamente anche una via « in su » verso l'ontologia. In quest'ultima strada confluiscono un confuso ma evidente cattolicesimo, l'amore della poesia come illuminazione, la tendenza a leggere il generale umano nel particolare umano. Che tutto questo in Rossellini sia alterno e magmatico, coglibile più al livello subliminare che a quello della coscienza programmatica, a volte intricato per mancanza di

una rigida organizzazione teorica e concettuale, non elimina la sua presenza nell'ispirazione del regista. Essere artisti non è tanto pensare quanto intuire magari confusamente, e la parte sommersa dell'iceberg ideativo, che generalmente non si vede, è proprio quella che lo fa stare in piedi.

SERGIO FROSALI

Cinema di documentazione etnografica in Australia

Robert G. Gardner, l'antropologo del « Light and Communications Carpenter Center for the Visual Arts » della Harvard University e autore dell'esemplare Dead Birds *(massimo premio a Firenze nel 1961) dichiarava tempo addietro che « un film etnografico deve essere il risultato di un certo tipo di osservazione in cui la tecnica e la sensibilità dell'artista e dello scienziato si combinano per giungere possibilmente a catturare il significato profondo degli atteggiamenti umani ».*

Gardner, avvertendo i limiti che sempre incombono sulle formulazioni teoriche — anche quando sono frutto di una lunga appassionata sperimentazione personale — e le inevitabili incertezze ch'esse sollevano in altri studiosi, aggiungeva che, soprattutto, gli premeva una parte della definizione: quella riguardante la « collaborazione » tra chi pratica l'arte e chi la scienza. L'imbarazzo suscitato da troppi film definiti « etnografici » — soggiungeva — nasce dal fatto che frequentemente le intenzioni scientifiche, oppure quelle artistiche, prevaricano durante la fase di preparazione o addirittura in quella della realizzazione.

Concordando con Gardner, non possiamo trascurare il fatto che troppo spesso queste documentazioni risultano futili e disoneste in un tempo e che il « meglio » lo si può ottenere soltanto a patto che l'autore del film (artista o scienziato) sia non solo artisticamente ma pariteticamente interessato alla verità ed alla bellezza della materia che accosta. Il cinema è un medium espressivo e come tale esso possiede particolari attributi ed affinità. Esprime certi modi di essere meglio e più compiutamente di altri strumenti di comunicazione, ma non può sicuramente concretare certe formulazioni che sono proprie del linguaggio verbale o matematico. Il cinema « etnografico », insomma, può evocare sentimenti e testimoniare taluni tipi di rapporti, ma — per citare ancora Gardner — « è principalmente uno strumento per esprimere idee, non formule ».

Se accettiamo per valide queste indicazioni potremo allora sostenere, ed a pieno diritto, che uno dei pochi « registi » che hanno lucidamente intuito possibilità e limiti del mezzo cinematografico quale strumento di rilevazione antropologica è l'australiano Jan Dunlop, un giovane specializzatosi nel settore negli ultimi cinque o sei anni. Con Desert People *(1966) egli ci ha consegnato sicuramente uno dei testi più rigorosi e poetici. Un documento in tutto esemplare che, riunendo materiale tratto da quattro film di una serie di dieci pellicole aventi per titolo « People of the Australian Western Desert », si propone di illustrare la vita d'ogni giorno di due famiglie nomadi di aborigeni.*

L'opera non nasce però isolata, ma è il frutto più valido di una scuola che ha iniziato la sua attività agli inizi del secolo e che anche gli specialisti hanno « scoperto » solo di recente, praticamente — stando a quanto ci ha detto lo stesso Dunlop — in occasione della « Round Table on Ethnographic Film in the Pacific Area » tenutasi a Sidney nel luglio 1966.

L'occasione per una approfondita conoscenza ci è stata offerta dal « Festival dei Popoli », il quale, per la « retrospettiva » affiancata alla mostra espositiva e per i partecipanti al XIII Colloquio internazionale sul film sociologico ed etnologico pure collegato alla rassegna fiorentina (1), ha raccolto a Firenze un « corpus » espositivo di notevolissimo rilievo.

* * *

Del cinema australiano spettacolare conosciamo ben poco: qualche nome d'attore poi trasmigrato in Gran Bretagna o negli Stati Uniti, alcuni titoli di produzioni finanziate da imprese non australiane, infine qualche documentario « ministeriale » impegnato a divulgare le bellezze naturali ed a vantare il livello tecnico-industriale raggiunto. Di quello « non spettacolare » non conoscevamo praticamente nulla, eccezion fatta per alcuni documentari di prestigio patrocinati dalla « Qantas », la compagnia di bandiera governativa, rivolti al grande pubblico e tuttavia realizzati con apprezzabile sensibilità ed accuratezza. Ma anche questi cortometraggi — per lo più dedicati all'arte aborigena — non si propongono una indagine a livello scientifico ma tendono principalmente agli aspetti « folclorici », se così possiamo esprimerci, cercando di rimanere in un'immagine suggestiva ed « invitante » di una sopravvissuta civiltà arcaica.

I primi autentici fotogrammi di documentazione etnografica vennero fissati nel 1901, grazie alla passione ed anche alla intraprendenza di sir Walter Baldwin Spencer, un professore di biologia che — per sua ammissione — s'improvvisò operatore e regista utilizzando un apparecchio Warwick fissato sul treppiede. Spencer, che lavorò alla brava cercando di supplire all'inesperienza con l'intuizione, filmò alcuni indigeni della tribù Aranda dell'Australia centrale e qualche cerimonia.

*Organizzata nel 1912 una nuova spedizione (questa volta nell'Australia settentrionale) lavorò con più esperienza e filmò altri riti e scene domestiche. Inoltre, avendo con sé un apparecchio fonografico Edison, gli riuscì di registrare su cilindri di cera alcuni canti. L'insieme di questo materiale audiovisivo (Spencer compì successive spedizioni, ma non pare abbia girato altra pellicola) è stato di recente ordinato, a cura dell'*Australian Commonwealth Film Unit, *in un documentario di 35 minuti che contiene estratti di tredici cerimonie e sequenze non rituali.*

(1) La retrospettiva dell'VIII Festival dei Popoli, ordinata da Gian Paolo Paoli, è stata dedicata a « Il film australiano di documentazione etnografica sulle popolazioni aborigene dell'Australia e della Melanesia ». La mostra si componeva di 19 opere esposte in ordine cronologico. Altre 28 opere erano a disposizione dei partecipanti al XIII Colloquio Internazionale sul Film Etnografico e Sociologico incentrato sul medesimo tema.

Anche la pellicola impressionata nel 1922 da Brooke Nicholls, uno studioso di odontoiatria di Sidney, tra gli abitanti del Queensland sud-occidentale e della parte nord-orientale dell'Australia Meridionale, mentre stava compiendo delle ricerche per la sua tesi di laurea, è stato « scoperto » in questi anni alla « Mitchell Library ». I suoi quattro film, di tre minuti ciascuno, a parte la tecnica più provveduta e l'uso di obiettivi che gli consentirono di fissare alcuni primi piani, rivestono singolare valore perché girati in una regione nella quale raramente sono giunti gli autori di documenti filmati.

*Il candore delle registrazioni di Spencer e Nicholls contrasta nettamente con il molto materiale impressionato negli anni '30 da diverse spedizioni in territori per la massima parte inesplorati, ove gli aborigeni ancora vivevano una vita nomade assolutamente tradizionale. I documenti di questo periodo (1930-1937) recano la firma di un gruppo di persone variamente interessate all'argomento: N.B. Tindale, curatore del museo di antropologia; l'odontoiatra T.D. Campbell; O.E. Stocker, un uomo d'affari appassionato di fotografia; il dottor H.K. Fry. Pur non avendo sicure conoscenze cinematografiche, e nemmeno appropriate cognizioni antropologiche, essi hanno collaborato ad una serie di testi (*Mt. Liebig Expedition 1932, Mann Range Expedition 1933, Ceremonies at Ernabella 1934, Warburton Range Expedition 1935, Granites 1936, Basket Making, Coorong, *1937) che per l'ampiezza del materiale registrato (una diecina d'ore complessive di proiezione) e per il rigore della documentazione rappresentano un cospicuo patrimonio conoscitivo. I temi sono quelli della ricerca del cibo, della fabbricazione di boomerang, coltelli di pietra, lance e propulsori, della lenta e meticolosa preparazione alle diverse cerimonie, dei riti di iniziazione (la circoncisione e la subincisione), della decorazione totemica. Quel che più sorprende — raffrontando questi brani con altri non australiani girati nello stesso periodo — è l'assoluta mancanza di « curiosità » per gli aspetti non strettamente antropologici. L'esotico ed il « miracolismo » della macchina da presa lasciano indifferenti questi ricercatori. Essi seguono il tema con caparbia insistenza e non se ne discostano se non per ragioni contingenti (la « censura » imposta dagli stessi indigeni alla riproduzione di certe scene sacro-segrete). E neppure mancano brani di incisiva verità cronistica: il sofferto cammino di un centinaio di aborigeni attraverso le Mann Ranges per giungere alle colline sabbiose della Tomkinson Range (*Mann Range Expedition 1933*) od il partecipe schietto ritratto di Milerum, un vecchio aborigeno puro sangue, il solo ad essere cresciuto e vissuto sempre da primitivo (*Basket Making, Coorong, *1937, girato da N.B. Tindale, autore anche di *Mann Range Expedition 1933*).*

Walkabout *(1940) e* Tjurunga *(1942), realizzati entrambi da C.P. Mountford, uno studioso dell'arte e del simbolismo degli aborigeni, vanno ricordati solamente perché sono i primi film etnografici australiani girati a colori. Nonostante il successo ottenuto dal primo presso il grosso pubblico, la qualità è scadente e si resta ben al di sotto del livello delle testimonianze di Tindale, il quale deve essere collocato tra i « pionieri » di maggior rispetto.*

La serie delle produzioni « amatori » si interruppe nel 1949 quando una troupe di professionisti (il cameramen George Heath e l'attore Peter Finch, in qualità di assistente) realizzò — per conto della « Gaumont British Instruc-

tional Films » — un documentario sulla giornata di una piccola tribù del nord-est della Terra di Arnhem: Primitive People: Australian Aborigenes. *Il film, girato in quattro settimane, seguendo il vagare di una cinquantina di Mewites, è suddiviso in tre parti e racconta la vita della comunità, la caccia al wallaby ed i riti funebri. Commentate da un testo puntuale (detto da Finch), le immagini provano sì il « mestiere » dell'autore ma soprattutto una sua particolare misura descrittiva. Un amore non usuale a ricercare l'essenza degli aspetti minuti, della ritualità gestuale, dei piccoli grandi drammi di un gruppo di uomini che per procacciarsi il cibo e l'acqua deve spostarsi di continuo in un iterante sforzo al limite.*

Alla terra di Arnhem si lega pure Maraian *(1949) di A.P. Elkin, autorevole studioso delle discipline antropologiche ed uno dei maggiori esperti mondiali di problemi concernenti gli aborigeni australiani. Il valore della documentazione ristà principalmente nell'eccezionalità della cerimonia registrata, una delle più rare e complesse, eseguita solamente quando si verificano avvenimenti straordinari (nel caso del film, la morte di un capo del rituale). Altre usanze particolarmente significative per la conoscenza del mondo aborigeno vennero filmate dal linguista T.G.H. Strehlow (*The Native Cat Ceremonies of Watarka, *1950, e* The Honey Ant Ceremonies of Ljaba, *1950), il quale, parlando la lingua Aranda, riuscì a rompere la guardia degli indigeni ed ottenne di essere testimone di alcuni riservatissimi riti totemici. Strehlow, il quale ha filmato e registrato moltissimo altro materiale, ha inoltre steso un esauriente commento esplicativo per le sue testimonianze, sicché, quando la materia potrà essere ordinata, gli studiosi avranno a disposizione un patrimonio unico per approfondire la conoscenza delle genti di lingua Aranda e Loritja.*

Un'altra figura di spicco notevole è quella del prof. T.D. Campbell. Collaboratore sin dal 1925 per i documentari prodotti dal Board for Anthropological Research *dell'Università di Adelaide, è stato in seguito il protagonista della ripresa produttiva sviluppatasi a partire dal 1951. Nel giro di una quindicina d'anni il « centro » di Adelaide ha realizzato, con la collaborazione di un ridotto gruppo di volontari, dieci film presso la tribù di Walbiri (nell'Australia Centrale), che vive nella riserva di Yuedumu. Questa « serie » riveste interesse e carattere particolari in quanto tratta esclusivamente della tecnologia degli aborigeni.* The Boomerang *(1958),* The Woomera *(1958),* Palya *(1963),* Australian Aboriginal Hair String *(1965) e altri sono stati concepiti quali sussidi audiovisivi per una rigorosa indagine sulla vita quotidiana delle tribù dell'Australia centrale, le quali — fino ad epoca relativamente recente — vivevano non dissimilmente dall'età della pietra. I documenti, contrariamente a quanto potrebbe far supporre il tipo di « registrazione » specialistica, non si rinserrano nella ripresa di una meccanica successione di operazioni ingegnose (la costruzione di un boomerang o la filatura dei capelli), ma trasmettono un calore insolito proprio per la fervida angolazione con cui Campbell ha saputo porre al centro l'uomo nella sua patetica condizione di « inventore ». Ogni gesto, ogni operazione, ogni meticolosa rifinitura riflettono l'amorosa attenzione con cui l'aborigeno costruisce i suoi oggetti nell'esclusione più antica della dimensione tempo.*

*L'istituzione nel 1960 dell'*Australian Institute of Aboriginal Studies, *fi-*

*nanziato dal governo per coordinare e patrocinare le ricerche sulla cultura tradizionale aborigena, ha favorito in misura non secondaria il cinema etnografico giacché l'Istituto, spesso in collaborazione con l'*Australian Commonwealth Film Unit, *ha presieduto alla realizzazione di documenti (danze e cerimonie), che, a partire dal 1963, con l'utilizzazione della colonna sincrona, riportano gli avvenimenti nella loro assoluta interezza. Ne è valido esempio* Yabuduruwa *di Cecil Holmes (della durata di circa due ore e mezzo), integrale esposizione di uno dei riti fondamentali celebrati nella Terra di Arnhem: quello di Nagaran che spiega le mitiche origini dell'ordine sociale, degli animali, delle piante e dei fenomeni naturali.*

Holmes, con Dunlop e gli «indipendenti» Geoffrey e Dahl Collings [i quali hanno principalmente lavorato per la «Qantas»: The Dreaming *(1964) e* Pattern of Life, *(1964)], rappresentano il nucleo della équipe australiana che si dedica professionalmente al cinema etnografico. Ad essi, di recente, si è unito Roger Sandall, un operatore-regista, che ha esordito con* Walbiri Ritual at Ngama *(1966) prima di una serie di registrazioni di rituali dell'Australia settentrionale e centrale.*

Ian Dunlop, la personalità di maggior levatura fra i non scienziati, ha iniziato la sua attività nel 1962 filmando Five Aboriginal Dances from Cape York *presso la missione di Aurukun, sulla costa occidentale della penisola di Capo York. Vennero poi* The Aborigines of Australia *(1963) e* Along the Sepik *(1964), un interessante réportage, visionato a Venezia, che ricordiamo perché estraneo agli schemi tipici della informazione ufficiale. Nel 1965 Dunlop mise a punto un ambizioso progetto concernente uno dei pochissimi nuclei familiari che ancora conducevano una esistenza tradizionalmente nomade.*

L'Australian Commonwealth Film Unit *e l'*Australian Institute of Aboriginal Studies *appoggiarono in pieno la sua proposta ed organizzarono una spedizione nell'area del Western Desert (2) per realizzare un gruppo di dieci film sulla vita e sulla tecnologia degli aborigeni. Dalla serie (*People of Australian Western Desert*), di cui furono protagoniste la famiglia di Djagamara e quella di Minma, Dunlop trasse successivamente un film di un'ora (*Desert People*), il quale traduce magistralmente le sue intenzioni: «Ho voluto studiare la tecnica che permette a questa gente di esistere in un ambiente quasi del tutto inospitale; non vi è alcuna pozza di acqua permanente, la selvaggina è costituita prevalentemente da lucertole; la vegetazione è scarsa; la escursione termica è fortissima; la vita dipende esclusivamente dalla quotidiana ricerca del cibo e dal continuo spostarsi da una pozza d'acqua ad un'altra. Per migliaia*

---

(2) Il termine *Western Desert* è usato in Australia dagli antropologi per indicare un'area culturale e linguistica. Questa regione ha una superficie di oltre mezzo milione di miglia quadrate e comprende gran parte del centro dell'Australia occidentale, parte del territorio del Nord e dell'Australia meridionale. È una delle regioni più aride del paese. Gli aborigeni di quest'area parlano un linguaggio comune, con delle variazioni dialettali che hanno una cultura comune. Il *Western Desert* è rimasto una delle poche zone australiane dove gli aborigeni conducono ancora la vita nomade tradizionale. Negli ultimi anni c'è stato un esodo verso le missioni e le colonie governative ai limiti del deserto ed oggi soltanto pochissimi vivono ancora come nomadi.

di anni questa gente ha vissuto nel deserto, ma attualmente solo tre o quattro famiglie si trovano ancora in un'area di circa quarantamila miglia quadrate. Ho voluto registrare questo sistema di vita prima che sia definitivamente scomparso, analizzandolo non solamente come una serie di azioni e di tecniche, ma anche come una significativa situazione umana. Ho voluto infatti che i membri di un gruppo familiare risultassero nella loro individualità, ed anche nei reciproci rapporti umani ».

Utilizzando personaggi autentici (l'unica affabulazione è stata provocata dalle interruzioni durante la registrazione per necessità tecniche), Dunlop ha saputo ridare per intero e con struggente senso poetico la « eccezionalità » esistenziale di questi uomini. Seguendoli con grande umanità e straordinario rispetto, quindi costantemente rifiutando la contraffazione spettacolare, ha riportato sulla pellicola una quotidianità senza tempo, fatta ormai di riti scanditi nell'iterazione dei millenni: raccogliere i pochi semi per poi macinarli ed impastarli in focaccia, scegliere il giusto tronco per ricavarne un propulsore, scavare nella secca terra una buca dopo l'altra nella speranza di un poco d'acqua, mettere assieme una certa erba per poi bruciarla e ricavarne un piccolo impasto gommoso da cui « filtrare » il mastice necessario ad una arcaica tecnologia. Gesti compiuti con severità e cautela, con la convinzione che solo da essi dipende la sopravvivenza della famiglia. Gesti che accomunano tutti i membri del piccolo nucleo e che ognuno riserva alla propria fatica: quella della donna che provvede al cibo, quella dell'uomo che deve costruirsi gli strumenti per la caccia, quella dei piccoli che grattano le poche radici per cavarne qualche verme da inghiottire.

Queste osservazioni precise, a diretto contatto con i protagonisti, che però sottintendono sempre un tenersi in disparte dell'autore a non prevaricare le situazioni e a non violentare gli « interpreti », possono richiamare il ricordo di Flaherty e delle sue liriche testimonianze sulla condizione dell'uomo nell'ancestrale rapporto con la natura. Dunlop ha capito la lezione flahertiana e l'ha seguita con una umiltà ed un rigore da non sottovalutare. E non solamente perché oggi si è bombardati da ogni parte e di continuo da mistificazioni più o meno sofisticate. Ogni pagina, ogni accadimento della sua cronaca sono intrisi di una comprensione e di un calore che sicuramente traducono la documentazione scientifica in trasalimenti ed in partecipazione. Gli uomini, la terra, gli animali sono impastati in un diario che ignora il volgere delle lune e che in ogni accadimento gestuale sa individuare il segno millenario di una civiltà arcaica. L'anima e il mistero di una razza.

CLAUDIO BERTIERI

Oltre che a Gianpaolo Paoli, che ci ha fornito utilissimo materiale informativo, siamo grati a Ian Dunlop ed al prof. Frederick McCarthy, per i suggerimenti dati per la stesura di questo servizio. Tra le fonti storiche consultate citiamo:

STANLEY HAWES: « Note storiche sul film australiano di documentazione etnografica »;
FREDERICK McCARTHY: « Ethnographic Films on the Australian Aborigines »;
R. MASLYN WILLIAMS: « Ethnographic Films made in the Territory of Papua and New Guinea (including the Solomon Islands) ».

NOTA — La retrospettiva ed il colloquio di Firenze hanno anche trattato del film etnografico sulle popolazioni della Melanesia, ma il modesto livello dei testi presentati (in massima parte estranei ad un genuino approccio scientifico) ci ha consigliato di non trattare questo capitolo, seppure i primi documenti cinematografici risalgono al 1920 (*Pearls and Savages* del cap. Frank Hurley). Solo in anni più recenti « è stato fatto un continuo e serio sforzo per raggiungere una certa autenticità e per penetrare oltre la prima superficiale immagine del sistema di vita locale » (R.M. Williams). Ne è esempio *The New Guinea Election Story*, un lavoro di équipe girato nel 1964.

A Rimini i film inglesi per ragazzi

Quattro articoli su sessanta, un quindicesimo insomma della nuova legge sulla cinematografia, sono dedicati al cinema per la gioventù. Ma un po' per gli emendamenti che la Commissione Interni, in sede referente, ha apportato al testo governativo prima di passarlo alla discussione in aula, un po' anche per la difficoltà di affrontare il problema di fondo di un circuito specializzato, un po' anche per l'impossibilità di stabilire su un piano di regolamentazione amministrativa il risultato di ricerche psicopedagogiche e linguistiche: fatto sta che le norme della legge rischiano di restare inoperanti e di non sollecitare in maniera provocatoria una produzione specifica a favore della gioventù. Per giunta, forse per un eccesso di protezionismo nazionalistico, non si favorisce abbastanza una continua importazione di film prodotti per i ragazzi da quei paesi dove l'intervento statale o le vaste possibilità di mercato hanno permesso di esperimentare la formula su una lunga serie di prodotti e di stimolare, sia pure indirettamente, la creazione di speciali circuiti per il pubblico giovanile. In questo campo, le cinematografie straniere, specialmente quelle orientali di Cecoslovacchia, di Polonia, di Russia, nonché quella occidentale di Gran Bretagna, ci offrono testi esemplari: bisognerebbe saper umilmente ascoltare e seguire, almeno all'inizio, la loro lezione, se si intende riscattarsi dalla posizione nettamente deficitaria in cui si trova il nostro paese in fatto di cinema per i ragazzi e i giovani.

In questo contesto storico assume giustificazione, al di là delle inevitabili debolezze d'avvio, la Rassegna del Cinema per la Gioventù che si organizza a Rimini nella prima decade di luglio. A prima vista, potrebbe sembrare che a Rimini si voglia anticipare, pronuba la stessa Mostra di Venezia, un festival antologico dell'annata analogo a quello del Lido, o rinverdire in un clima provinciale quei programmi dedicati al cinema per ragazzi, che si svolgono nell'ambito dei festival maggiori, a Cannes, a San Sebastiano, a Mosca, a Locarno, ecc. L'edizione dell'anno scorso poteva anche dare adito a simili sospetti, ma con la seconda rassegna riminese si è iniziato un capitolo nuovo; invece di un panorama, necessariamente manchevole e disperso, si è cercato di fare il punto su una situazione nazionale, su un movimento, su una scuola.

Si è cominciato, quest'anno, con il cinema inglese per ragazzi, che a tutt'oggi è il più impegnativo esperimento di produzione specifica, sulla scia del lavoro svolto da Mary Field, prima per sei anni con la Sezione Cinema per Ra-

gazzi nell'ambito dell'Organizzazione Rank, e poi con la « Children's Film Foundation », lungo un itinerario di esperienze, che Mary Field ha rievocato in un volume, Good Company, *edito anche in Italia a cura di Mario Verdone (Mary Field,* La produzione di film per ragazzi in Gran Bretagna, *Roma, Bianco e Nero Editore, 1952), e che si sono distese in un arco di maturazioni successive, dalle prime serie di cinegiornali (*Our Club Magazine*), incentrati soprattutto sulle riprese di partite di calcio e di altre attività sportive, e di cortometraggi a breve respiro narrativo e con forte ingorgo moraleggiante, sino ai lungometraggi tipo* Jean's Plan *e* Bush Christmas, *costruiti con uno sfondo quasi documentario, con un largo intreccio dinamico-narrativo e un insegnamento morale implicito.*

Alla seconda Rassegna di Rimini si è rivisto anche Bush Christmas *di Ralph Smart, un film del 1946, considerato ormai un « classico » del genere, per l'armonico equilibrio tra documentario (la campagna australiana), motivo tematico (trionfo del bene e del coraggio sul male e sulla fellonia), intreccio narrativo (avventure e vicissitudini, da epica western, di un gruppo di ragazzi alla caccia di tre ladri di cavalli) e cura formale (spontaneità di recitazione, fotografia in bianco e nero ma di suggestione quasi cromatica). Ma il film di Ralph Smart è stato l'unico esemplare di film « retrospettivi »; per lo più sono stati presentati invece i prodotti più significativi, se non sempre i migliori, di questi ultimi anni.*

Non si sono visti più perciò i famosi « Our Club Magazine » scomparsi ormai dalla circolazione perché soppiantati da analoghe rubriche televisive, ma solo lungometraggi a soggetto e cortometraggi di animazione. Questi ultimi, tutti realizzati da John Halas e Joyce Batchelor, con una singolare libertà di sviluppo e un'acuta intelligenza critica, si incasellano in quattro serie distinte: The Sleeping Beauty, *un bianco e nero di un grafismo essenziale e di un sapido umorismo, e* The Sowaway, *un « cartoon » a colori di intonazione umoristico-elegiaca, giocano con il personaggio del cagnolino Foo-Foo, quasi un redivivo Charlot, piccolo uomo che non riesce ad ingranarsi con la vita e la società, e che è sempre frustrato, deluso dai suoi sogni (recita, senza saperlo una parte comica, quando ha sognato di ballare con Mimi, o è costretto a rientrare in patria, fuggendo come un contrabbandiere, per aver equivocato nella scelta della valigia al momento dello sbarco a New York).* Hamilton in the Music Festival *presenta una simpatica avventura dell'elefantino Hamilton, che sa suonare con la proboscide ogni strumento dell'orchestra e impegnarsi in ogni lavoro con abilità e solerzia.* The Grand Concert, Top Dogs *e* The Treasure of Ice-Cake Island *rientrano invece nella serie Snip e Snap: lei è una forbice elegante, lui un bravo cagnolino di carta che si aiutano l'un l'altro per contrastare le mene di Top Dog e del superpianista Shardoff. Infine* Father, Dear Father, *della serie Barnaby, ripropone, con un'animazione cromaticamente sontuosa e un intreccio quasi magico-surreale, dedotto dal « fumetto » di Crockett Johnson (diffuso anche in Italia dalle pagine di « Linus ») le avventure di Barnaby, il cane con l'enorme sigaro di cioccolato, e Mr. O' Malley, una sorta di folletto distratto e benigno.*

Invece, i lungometraggi inglesi, presentati alla rassegna di Rimini, nono-

stante la varietà dei registi, hanno testimoniato una evidente uniformità strut turale, che è ormai il punto d'arrivo, e per questo già standardizzato, di una graduale sperimentazione operata via via dagli esperti della « Children's Film Foundation ».

Durante la « Table Ronde » organizzata il 7 luglio sul tema « Il cinema e la televisione inglese per i giovani » (sotto la moderazione del sottoscritto e con la partecipazione di John Geddes della « Children's Film Foundation », di John Richardson, esperto e consigliere del cinema didattico, di Roger Manvell della « Society for Film and Television Arts », nonché di John Halas e Joyce Batchelor) non sono mancate a questo proposito le scheggiature polemiche. P. Eugenio Bruno, in particolare, ha notato quell'aria da laboratorio, e perciò artificiosa, forzata, che hanno parecchi film inglesi per ragazzi, specialmente se si pretende di portarne l'esperienza direttamente a contatto con i nostri adolescenti, più smaliziati, e soprattutto adusi a prodotti più sofisticati anche se meno divertenti. Ma sia Mr. Geddes che John Halas hanno difeso le strutture del film inglese per ragazzi, giustificandole come il risultato di un dosaggio accorto, studiatissimo, che ha fatto di ogni esperimento l'avvio per una diversa caratura strutturale. Il cinema inglese per ragazzi sembra ora non avere dubbi sullo schema tematico-narrativo; ogni film, che dovrebbe limitarsi ad una durata media di 60/70 minuti, comincia con una pregnante presentazione tipologica dei personaggi, dove il protagonista deve essere un ragazzo, perché sia più facile l'identificazione con l'eroe della vicenda, mentre la ragazza, di tratto viriloide, si limita a fare da partner, non dissimile dal piccoletto (surrogabile o accompagnabile a volte da un animale) che fa da mascotte o da remora all'azione o da elemento risolutore nei momenti di crisi.

Dopo una breve descrizione ambientale, per lo più in un quartiere piccolo-borghese o nella vastità aprica della brughiera, il racconto prende abbrivio per un contrasto di gang giovanili attorno a una corsa da vincere, come in Bungala Boys *(1962), o in* Go Kart Go *di Jan Darnley-Smith (1964), o attorno a una coppa da conquistare, come in* Cup Fever *(1966) di David Bracknell, o per una situazione conflittuale tra un bambino e un animale in lotta implacabile contro una masnada di rapinatori come nel « serial » in otto episodi* Alì and the Camel *di Henry Geddes (1959), o tra un gruppo di ragazzi e una banda di ladri che vogliono rubare una locomotiva, come in* Runaway Railway *di Jan Darnley-Smith (1965), o ancora per una serie di avventure provocate da un incidente qualsiasi. In tal caso o si tratta della sega del padre di Pat che è rotta da Kim e deve essere sostituita ad ogni costo con l'acquisto di una nuova, come in* The Salvage Gang *di John Krish (1959), o dell'aeroplanino di Tom che si infila in una torre dove finiscono prigionieri, nel vano tentativo di ricupero, il protagonista e i suoi amichetti, come in* The Rescue Squad *di Colin Bell (1963).*

Le vicende poi si aggrovigliano con un ritmo emotivamente sostenuto, con una catena di azioni e reazioni a sorpresa, anche se filtrate da un certo distacco che non comporta mai una partecipazione patica assoluta e suggerisce anzi allo spettatore la certezza della soluzione felice, escludendo in ogni caso scene di intensa tragicità o di raccapricciante ferocia; lo scioglimento infine avviene

quasi sempre attraverso un montaggio « parallelo », alla Griffith, dove con il lieto fine si insinua anche l'esplicita affermazione di concreti valori umani e sociali (trionfo della giustizia sulla malvagità, vittoria della tenacia, amore per l'uomo e le meraviglie della natura, ammirazione per i congegni della tecnica e i segreti della scienza, ecc.).

Talora poi, il racconto, come in Alì and the Camel, *è distribuito in episodi, ciascuno dei quali richiama con una specie di breve riassuntino le puntate precedenti e finisce con un punto interrogativo sullo svolgimento della vicenda, in modo da tener emotivamente desta l'attenzione dei ragazzi.*

Questa standardizzata analogia di strutture non impedisce, ovviamente, che qualche pellicola si stacchi sulle altre. Così tra quelle viste a Rimini, a parte Bush Christmas, *hanno acquistato rilievo* The Rescue Squad, *dove una lineare vicenda si arricchisce in un racconto cinematografico felice di ritmo e succosamente vivido per una serie di brillanti trovate (tanto da meritare il premio per il migliore film sul piano ricreativo) e* Cup Fever, *perfetto nella sua formula, con qualche remora didascalica semmai (come giocare al calcio), ma con una presentazione meno sommaria e donchisciottesca degli adulti (il poliziotto è rigoroso e cocciutello ma comprensivo), e un ritmo sobrio e febbrile che non concede indugi e smarginature all'ansia dei campioncini di Berton United incapaci di trovare un piccolo campo per gli allenamenti della squadra in vista della finalissima della coppa dei campioni. È doveroso aggiungere poi con una citazione particolare anche* Bungala Boys, *giudicato da una giuria di ragazzi come il film più adatto per i cineclub giovanili, dato l'equilibrio tematico-narrativo tra le esigenze di una sana ricreazione e i bisogni di una istruzione pratica.*

Ma sul piano di una vera e propria funzione educativa, come del resto su quello di una produzione per i giovani, non si è visto a Rimini un vasto e organico programma. Sicché la giuria non ha avuto quasi alternative nell'assegnazione dei due premi da destinarsi ai due migliori film in senso educativo e in quello sociale. Per il primo caso non c'era che Whistle Down the Wind *(1962)* (1) *di Bryan Forbes, una storia un po' ingenua (un assassino che sfrutta le circostanze favorevoli spacciandosi per Gesù Cristo), che però sa mostrare con singolare suggestione formale e una vera sapienza di interpretazione (sia nella ormai famosa Hayley Mills che in Alan Barnes nel ruolo del piccolo Charles) la capacità di disarmo che anche oggi hanno la innocenza e la bontà di fronte alla cattiveria e alla violenza. Per il secondo premio, statutariamente destinato a quel film che meglio aiuta i giovani a conoscere la realtà umana sotto il profilo sociale, non c'era poi che un solo candidato:* Jemina and Johnny. *Il film, diretto da Lionel Ngakane, è la storia di un incontro tra un bambino bianco e una bambina negra e del loro vagabondaggio spontaneo per i mercati, le strade, i parchi dei quartieri occidentali di Londra, dove la vita tra negri e bianchi si svolge con difficoltà (il bambino è addirittura il figlio del locale sostenitore delle teorie razziste). Per cui, quando i due bambini vengono ritrovati dai genitori e dai poliziotti che sono messi alla loro ricerca nel*

---

(1) Cfr. giudizio di E.G. Laura nel n. 4, aprile 1962, pag. 54 (Settimana del cinema religioso di Valladolid).

seminterrato di una casa diroccata il dramma del salvataggio costringe i padri a rivedere le loro posizioni polemiche (2).

A parte questi due film, veramente deficitaria è apparsa la sezione « giovanile » della rassegna: qui la realtà è venuta meno alle ambizioni di partenza. Le serate avrebbero dovuto essere dedicate « a genitori ed educatori, con proiezioni di film inediti su aspetti e problemi del mondo giovanile britannico », ma nessuno dei film presentati ha affrontato, in qualche modo la situazione di punta, realistica, da « vivi con rabbia », quale si riscontra oggi nei migliori film di Reisz, di Richardson, di Lester, di Schlesinger. Solo in parte, vi ha alluso il vecchio mediometraggio di Karel Reisz, We Are the Lambeth Boys, *che è un réportage paratelevisivo, su un gruppo di giovani di Kensington, che si trovano durante il giorno a scuola o al lavoro, e poi, a sera, si raccolgono al circolo « Alford House » per discutere, ascoltare conferenze, partecipare a dibattiti, ballare con le ragazze e organizzare evasioni festive fuori del quartiere.*

The Young Ones, *nonostante la firma di Sidney J. Furie, e* Summer Holiday (Summer Holiday - Vacanze d'estate, 1962) *di Peter Yates sono appena due amabili « musical », scritti e sceneggiati da Peter Meyers e Ronald Cass, interpretati da Cliff Richard, Melvyn Hayes, Teddy Green e prodotti dalla Elstree Distributors: il primo arieggia a distanza la cadenza della « sophisticated comedy » alla Frank Capra, il secondo si accontenta di arricchire il lungo viaggio da Londra ad Atene attraverso la Francia e la Jugoslavia con scenette comiche, sapide, ma di maniera* (3).

Gipsy Girl *di John Mills poi, in un clima tra l'innocente e il macabro, con un gusto ma deteriorizzato alla* Jeux interdits *rievoca il duplice trauma, il primo di chiusura, il secondo di liberazione, subito da Brydie White incolpata ad otto anni di aver ucciso durante un gioco l'amichetto Julian Dacres, e sottrattasi all'incubo soltanto quando la scena si ripete in analoghe circostanze durante una sua fuga nella notte per sottrarsi alle minacce del vecchio Dacres ubriaco.*

Per questo la rassegna riminese è apparsa un dittico sproporzionato: da una parte una rappresentanza qualificata, esemplificativa, del cinema inglese per ragazzi (cui sarebbe stato opportuno aggiungere soprattutto in rapporto al tema della prima tavola rotonda, anche una breve panoramica di telefilm tipici dedicati agli adolescenti), dall'altra una congerie un po' raffazzonata, approssimativa, del cinema inglese per i giovani e sui giovani. Forse il quadro così difforme nelle sue parti è dipeso anche da debolezze organizzative; per la prima sezione hanno concretamente collaborato sia la « Children's Film Foundation » che la Mostra di Venezia, per la seconda ci si è affidati un po' al caso e al gusto della delegazione britannica. Per cui non resta che auspicare che l'anno venturo, quando la terza rassegna di Rimini sarà dedicata ad un incontro con un'altra cinematografia, le ricerche si facciano più tempestive e più accorte, e magari con una scelta diretta sul posto, senza dare troppo credito alle selezioni ufficiali. Ed allora, l'eventuale « Table Ronde » da organizzarsi in

(2) Cfr. breve giudizio di C. Bertieri nel n. 9-10, settembre-ottobre 1966, pag. 60 (Mostra del Documentario di Venezia).

(3) Sul secondo, cfr. dati nel n. 4-5, aprile-maggio 1964, pag. (31).

sede di scrutinio finale per offrire un orientamento concreto alla stessa produzione del nostro paese, così sfasata e inconcludente per carenza di criteri validi e efficaci, acquisterà un maggior peso e una più qualificata necessità di riferimento. Quest'anno invece, la prima « Table Ronde » è stata una lezione di cose, un ampio dibattito su un cinema inglese che, bene o male, da vent'anni sta lavorando con tenacia sulla prospettiva di una sana cinematografia per ragazzi, ma la seconda, presieduta da Carlo Bo e arricchita dai contributi del prof. Dino Origlia, del dott. Ernesto G. Laura, del prof. Antonio Petrucci, del sen. Gino Zannini, del dott. Gianpaolo Cresci e di P. Eugenio Bruno S.J., pur essendo stata indubbiamente più stimolante e fervida, è apparsa, dopotutto, quasi scissa dal contesto della rassegna, preoccupata cioè di studiare gli stati d'animo di una generazione in fase transitiva in rapporto ai prossimi traguardi degli anni 70, ma impossibilitata ad appoggiarsi sulle esperienze acquisite oltremanica, di cui la rassegna riminese ha offerto una panoramica organica per il cinema dedicato al pubblico adolescente, ma appena qualche sprazzo vago nel più vasto ambito del cinema sui giovani e per i giovani.

ALBERTO PESCE

I documentari

A Trieste l'VIII Rassegna del film industriale

Alcune cifre: nel '65, negli USA, 1.400 aziende hanno prodotto 2.384 film industriali; di ogni documentario sono state stampate in media 300 copie — per alcuni si è giunti a 3.000 — distribuite da oltre 600 stazioni televisive, da 10.000 sale pubbliche e da alcune decine di migliaia di istituti scolastici, organismi ed aziende. In Gran Bretagna — nello stesso anno — sono stati investiti oltre 5 milioni di sterline per produrre circa 700 film. Il repertorio del film industriale italiano — nell'edizione aggiornata per la VIII rassegna annuale — riporta 1.100 titoli, pressoché il doppio rispetto alla prima edizione del 1955.

Questi dati, sia pure nella loro essenzialità, possono già dare al lettore la precisa dimensione del grosso giro d'affari che si lega a questo settore specializzato, come produzione e come distribuzione. Per sottrarci però ai macroscopici suggerimenti delle statistiche statunitensi (ove il cinema industriale non è una « scoperta » del secondo dopoguerra, ma una realtà con decenni alle spalle che ha vinto da tempo la battaglia contro i sospetti e le diffidenze dei committenti) e per giustamente dimensionare il fenomeno entro confini che non abbisognino di solerti sottolineature — in Gran Bretagna, ad esempio, il cinema industriale è una « comunicazione » tenuta in gran rispetto sin dagli anni '30 e non solamente a livello degli enti privati — sarà opportuno precisare che da noi il settore si è andato sviluppando negli ultimi due lustri.

In Italia, appunto, la consistenza della cineteca della Confindustria si è raddoppiata in dodici anni, ma l'incremento avrebbe potuto risultare ancora più sensibile se parecchi titoli non fossero stati bruciati dal rinnovarsi costante delle tecniche produttive. Ogni anno si realizzano un centinaio di film, tra produzioni di prestigio e più strettamente aziendali (informative, tecniche, didattiche), per una spesa complessiva che, a grandi linee, non si discosta di molto dal miliardo. Tenuto conto del livello qualitativo, della autorità di alcuni registi che di recente si sono rivolti verso questa area ed anche della funzione divulgativa che un documentarismo di questo tipo può svolgere presso un pubblico vastissimo — non interessa-

to alla materia solamente attraverso la rotta dei consumi — sarà allora chiaro che il cinema industriale non è da guardare come un fatto isolato dal contesto socioeconomico nazionale bensì come un vettore di rilevante interesse.

Seppure la cifra totale delle opere realizzate annualmente deve essere depurata di quella quota che, quasi inevitabilmente per la relativa anzianità dell'intrapresa, ristà entro confini « agiografici » e spesso assurdamente celebrativi, la parte restante è comunque in grado di assolvere ad un fruttuoso compito di informazione e di comunicazione tra chi trasmette il « messaggio » e chi lo riceve. Una macchina, un insediamento industriale, una aggiornata tecnologia non sono fenomeni che riguardano esclusivamente le aziende ed una porzione estremamente qualificata di tecnici ed operatori economici. Sono realtà del momento che toccano — e direttamente — tutti quanti, anche se, apparentemente, ce ne possiamo ritenere estranei. Al cinema industriale — quando sorretto da una intelligente linea politica, una politica aziendale, s'intende — spetta proprio questa difficile e sottile responsabilità: richiamare la comunità attorno ad avvenimenti che non possono essere trascurati solo perché in origine riservati alle élites tecnocratiche, tenere vivo il dialogo tra universi che spesso non colloquiano per antica diffidenza o radicata sfiducia, incanalare con equilibrio l'interesse di una massa tanto distratta verso fatti ed imprese delle quali deve essere consapevole.

Di qui la necessità di impegno, della « maturità », in altri termini, del nostro cinema industriale, per essere al servizio della comunità piuttosto che del singolo committente. Di qui, per conseguenza, la necessità di rivedere le sue strutture organizzative (sino ad oggi mantenute inalterate salvo aggiornamenti marginali) e di individuare la carenza di infrastrutture che principalmente s'oppongono a quella vasta operazione di P.R. che esso deve svolgere entro tutte le zone operative di una società moderna.

Quando si valuta la consistenza del sistema distributivo americano (600 stazioni televisive, 10.000 sale di pubblico spettacolo, eccetera) si arriva di conseguenza ad uno dei punti dolenti della situazione nazionale (quello, appunto, della circolazione dei film), ma si rischia involontariamente di deformare il panorama con riferimenti che non possono servire di raffronto. L'anzianità del settore, la convinzione degli operatori nelle possibilità dello strumento audiovisivo, il larghissimo impiego dei difformi tipi di film aziendale, la stessa mentalità « industriale » della società americana sono elementi da valutare obiettivamente se si vuole in qualche modo impostare un parallelo. In Italia il cinema industriale è ancora nella fase adolescenziale, non essendo entrato appieno nella convinzione dei responsabili, né può valersi di un « background » operativo tale da consentirgli decise prese di posizione. Ma se è tutto vero, è indubitabile che la situazione — nei suoi molteplici aspetti — deve essere radicalmente riproposta in discussione ed è altrettanto non procrastinabile la necessità che i campanelli d'allarme, suonati a regolari intervalli di un anno in occasione della Tavola Rotonda che si affianca ormai abitualmente alla rassegna competitiva, prolunghino i loro perentori richiami costringendo i responsabili ad un realistico riesame dei troppi freni che rallentano (quando non tagliano di netto alla base) la funzionalità di questo settore.

È evidente che, anche nella più ottimistica delle previsioni, non potremo mai contare su centinaia di stazioni televisive e su migliaia e migliaia di sale a sostegno del messaggio aziendale. È evidente che la sfera di influenza non potrà mai allargarsi a dimensioni tanto vaste, né si potrà arrivare alla capillare sollecitazione di tutta una società interessata. Ma è tuttavia giocoforza esigere una circolazione ben più ampia di quella che stentatamente si realizza oggi attraverso la buona volontà dei diversi enti preposti alla sua diffusione. Ed il problema non deve essere visto soltanto sotto il profilo economico: incremento dello sfruttamento = diminuzione del costo unitario del messaggio. Certo, una minuta canalizzazione distributiva porterà anche a benefici d'ordine pratico, ma lo scopo principale deve essere quello di far conoscere i problemi ad una platea sempre più allargata. Esiste una necessità — per tutti — di aggiornamento sulle tecniche produttive, sulle ragioni di particolari scelte economiche, sugli sviluppi dei consumi, insomma su una più attualizzata filosofia industriale cui il cinema può corrispondere con esemplare puntualità divulgativa. È ovvio — come scriveva tempo addietro un collega di « Le Monde » — che « se il film industriale — con un materiale di base spesso assai bello — si appoggia poi ad un commento solenne, ridondante, che edulcora i problemi che è destinato a presentare » lo scopo di base, quello della comunicazione, non potrà mai venire conseguito. « Sono film sempre a lieto fine » ribatteva con pungente ironia il critico francese.

* * *

Giudicando sulla media delle produzioni presentate a Trieste si può onestamente affermare che i « finali lieti », cioè i « ma quanto siamo bravi noi dell'industria », sono oggi sufficientemente controllati. È chiaro che la tentazione di ogni « sponsor » è quella di esternare il proprio compiacimento per quanto ha realizzato, di sollecitare la platea all'approvazione, di allargare — anche nei casi di maggior rigore espositivo — i cordoni dell'entusiasmo aziendale per vantare iniziative e realizzazioni che, in verità, non possono non offrire « anche » volti negativi. Se è comprensibile che tali aspetti vengano tenuti in secondo piano (anche perché una diagnosi minuziosa delle discrasie difficilmente potrebbe essere sviluppata in un film di ridotte dimensioni) e che di essi si faccia soltanto cenno come problema esistente, non certo superato o in tutto risolto, non sarebbe comunque accettabile l'insincerità di trombettate che vorrebbero in qualche modo insinuare la convinzione che con un colpo di bacchetta antichi irrisolti casi sono stati magicamente portati a soluzione. Direi che, nella massima parte della produzione, le verità industriali vengono esposte con chiarezza e equilibrio: i problemi sono ammessi e non nascosti, il lavoro ancora da compiere non è intenzionalmente sottaciuto. Sottolineare i passi compiuti e rilevarli all'opinione pubblica non significa negare assolutamente il molto cammino che ancora resta per comporre i gravi squilibri che tuttora incombono.

Il merito di questa onestà informativa penso si debba suddividere — e le opere possono funzionare da tests — tra la progressiva consapevolezza acquisita dai committenti (i quali, appunto, stanno abbandonando l'usuale politica ottimistica) e l'impegno non occasionale mostrato dai nuovi e giovani registi che si sono andati interes-

sando al cinema industriale. Gli artigiani della fase iniziale, tecnicamente provveduti ma piuttosto cedevoli sul piano della laude aziendale, hanno ormai lasciato il passo ad autori i quali non nascondono — oltre ad un piglio più personale — una minore disponibilità alla compromissione. Fuori dei casi singoli, non è arbitrario affermare — senza con ciò accusare il passato od inneggiare al presente — che il documentarismo industriale italiano respira adesso un'aria meno paternalistica, che nelle sue immagini — anche perché aggiornate rispetto allo standard corretto ma proprio per questo tanto anonimo — circolano idee e suggerimenti non faziosi. Certo a ciò non è estraneo un riflesso dei tempi: una moderna concezione del tipo di dialogo tra « sponsors » e comunità e l'avvenuta mutazione del fenomeno industriale che ha bruciato la mentalità padronale. Riteniamo, comunque, che le nuove forze registiche abbiano contribuito — ed in misura non secondaria — ad accelerare questo processo di rinnovamento colloquiale.

Quando parliamo di « nuovi » autori non intendiamo tanto riferirci agli esordienti (Franco Taviani, Andrea Frezza o Leandro Castellani), ma piuttosto allo schieramento unitario che lega questi giovani a registi più sperimentati e solo di recente operanti nel settore (Piero Nelli, Ansano Giannarelli, Valentino Orsini, Giuseppe Ferrara), a coloro che si sono formati nei centri cinema delle aziende (Aristide Bosio, Walter Locatelli, Giovanni Cecchinato) ed infine ad alcuni documentaristi che in misura preminente si sono dedicati al cinema industriale (è il caso di Dore Modesti). Questo gruppo di autori, ciascuno secondo la propria sensibilità e le proprie intenzioni di accosto, ha gradatamente travalicato i codificati schemi esornativi realizzando opere che nulla hanno da invidiare al cinema a soggetto di corto o medio metraggio e che stimolano effettivamente la presenza attiva dello spettatore. Di qui un dialogo che ha acquistato in scatto e personalità: le macchine, le tecniche produttive, i piani economici, le grandi e le medie realizzazioni si connotano come autentici personaggi. Personaggi da valutare e da discutere, ma soprattutto da verificare nei molteplici problemi che coinvolgono e nelle rifrazioni provocate nella comunità.

Sui cinquanta film in concorso a Trieste (suddivisi nelle diverse categorie contemplate dal regolamento) una dozzina s'è rilevata per chiarezza di impostazione e sviluppo del tema, per assenza di intenzioni pubblicitarie e, infine, per l'evidente volontà di stare fuori dagli amorfi binari illustrativi. Una pattuglia forse non troppo consistente, ma che convalida il progressivo sganciamento del cinema industriale dal piatto resoconto di azienda.

Che i nostri suffragi non si siano indirizzati verso l'opera cui è stato assegnato il massimo riconoscimento (*N/C - Il controllo numerico: una svolta nella storia dell'officina* di Aristide Bosio) non sta ad indicare un arbitrario giudizio della giuria, ma piuttosto una « scelta » non condivisa, pur se riconosciamo a Bosio il merito di un apprezzabile rigore espositivo (non insolito, per altro verso, nella produzione olivettiana). Ad *N/C* nuoce quell'essere così pervicacemente fedele allo « style » di Ivrea. Uno stile che funziona quando il documentario si affida alle animazioni (certamente, sul piano tecnico e didattico, quanto di meglio si possa chiedere a grafici che debbano « spiegare » una materia ostica ai non addetti: una nuova tecnologia che sta per mutare il tradi-

zionale binomio uomo-macchina nel binomio nastro-macchina), ma che non altrettanto convince nelle parti « raccontate ». Il linguaggio Olivetti, ormai così facilmente identificabile anche da chi non abbia approfondita conoscenza delle comunicazioni visuali e della pubblicitaria grafica, ha sempre puntato su schemi rigidamente geometrici, su composizioni « fredde », a conferma della loro efficacia in funzione di una azienda che produce certi manufatti. Il cinema abbisogna di qualche grado in più di calore, di una spettacolarità umanizzata, di toni, insomma, che costruiscano un colloquio e non si rinserrino in una comunicazione aristocraticamente raggelata. A parte, dunque, la scarsa invenzione figurale e la troppo discreta realizzazione (abbastanza anacronistica nell'ossequioso rispetto alle regole tradizionali) *N/C* non ci è parso opera da preporre ad altri testi, e, di conseguenza, da indicare quale esempio di film industriale degli anni '60.

Notevolmente più stimolanti *2000 minuti* di Andrea Frezza o *Acciai speciali* di Franco Taviani, anche se vogliamo sottolineare che nessun film — quest'anno — meritava il primo posto in assoluto. I due giovani autori, trattando l'uno della costruzione di una passerella portante per l'acquedotto di irrigazione del Centuripe e l'altro della lavorazione e delle utilizzazioni di particolari acciai, hanno testimoniato un taglio inusuale nell'impegno di vivificare la materia (il tema di Frezza, soprattutto, era estremamente esile) attraverso una costruzione anche figurale che non trascurasse gli elementi non tecnici: gli uomini, la natura, il paesaggio, il preesistente su cui l'industria interviene. Se una leggera preferenza esprimiamo a favore di Frezza — non disconoscendo a Taviani il merito di avere trattato una materia frusta con innegabile freschezza di idee e di suggerimenti spettacolari — la attribuiamo al « come » il regista ha svolto il suo racconto: tempi scattanti, immagini essenziali, giusto equilibrio tra lavoro fatica rischio e motivi arcaici di una civiltà contadina ancora avvinta alla sua storia. La macchina sta violando l'intimità di un mondo duro, chiuso, immoto ed il documentario — anche invogliato da un incisivo testo di Fortini — ne riverbera sentimenti e frantumazioni, il peso del tempo e le necessità moderne.

Altri motivi: quelli « elettrici », per così dire, trattati con consueta onestà e pulizia da Walter Locatelli, il quale, evidentemente, non dimentica l'insegnamento di Olmi con il quale ha lavorato per anni. Certo Locatelli non ha dalla sua la varietà del tema. È costantemente chiuso entro un fatto industriale che, al massimo, si differenzia nel paesaggio: gli ambienti lacustri di *Tra le sponde del Lario*, quelli marini di *Due cavi per l'Elba* o quelli della bassa padana di *Piacenza Levante*. L'operazione è abbastanza antispettacolare (la posa di un cavo) e neppure ravvivata da eccezionali momenti di tensione. Tuttavia Locatelli — e qui spunta fuori il « ricordo » di Olmi — tratta la materia con sorvegliata descrittività e con sensibile misura: lavora sugli uomini, sullo sforzo di mani sapienti che trattano familiarmente i manufatti, sul vigile articolarsi di gesti, di occhiate, di sorrisi che traducono le fasi di una lenta fatica. Un cinema « del lavoro » valido proprio per l'ottica con cui « guarda » la scala dei collaboratori all'impresa: i tecnici, gli specialisti, i semplici manovali, anche i curiosi raccolti attorno all'avvenimento.

Tutto spettacolo, invece, in *125 Test* di Piero Nelli. Un documentario

« interpretato » da due assi del volante: Lorenzo Bandini e Ludovico Scarfiotti. Sotto le loro mani una macchina « da provare », da sottoporre alle prove più impegnative, da spremere al limite per stabilirne il grado di accettazione. Per salite forzate, su fondi resi volutamente impossibili, su rettilinei offerti nelle migliori condizioni di viabilità, tra neve pioggia fango e polvere, la « 125 » è messa alla frusta perché esprima le sue possibilità tecnico-meccaniche. Tra questi tests Nelli ed i due operatori (Angelo Bevilacqua e Luciano Tovoli) si sono aggirati con eleganza, impaginando immagini persino troppo raffinate, utilizzando gli zoom con uno slancio che si lega alle tecniche fotografiche più aggiornate ed insistendo con malizia sugli stimoli della novità. Comunque, ci hanno convinti — e questo era lo scopo — che la « 125 » è un purosangue e che il cinema industriale quando è applicato con tale larghezza di mezzi ma anche con tale elegante mestiere riesce a cogliere nel segno senza chiedere trombe e tamburi al commento. Ha invece deluso *Uno Zambia per Lusaka* realizzato pure per la Fiat da Mauro Morassi, cui è stato assegnato il premio speciale per la regia. Se non volessimo tenere conto di alcune circostanze tutte particolari (Morassi era di Trieste e morì in seguito ad un incidente mentre girava questo documentario nello Zambia) non sapremmo quali giustificazioni dare alla assurda decisione. Il film, che si offriva ad una singolare cronaca drammatica per il tipo di operazione descritta (i camion della Fiat vennero scelti per trasportare il rame attraverso una pista impraticabile di oltre 2.000 chilometri), ristà invece entro le sponde di una piatta documentazione fatta di arrivi e di partenze (con brani addirittura falsificati in studio), trascurando quasi del tutto quella parte avventurosa che poteva — da sola — costituire la prova più convincente delle qualità dei possenti mezzi forniti dall'industria italiana. I 2.000 chilometri di pista, che il testo si fa premura di definire pazzeschi ed impraticabili, vengono in realtà sistematicamente ignorati. È lecito allora intravvedere un macroscopico soffietto pubblicitario ed una spiacevole distorsione della verità aziendale.

Come Locatelli anche Giovanni Cecchinato è venuto fuori alla distanza, dopo anni di esemplare lavoro all'interno del centro cinema della sua azienda. I suoi documentari, sempre precisi e sorretti da un dosaggio « industriale » non banale, hanno per caratteristica la semplicità e la chiarezza. Sono, è vero, strumenti destinati a svolgere una funzione promozionale presso ceti di basso livello intellettuale, ma i loro meriti didattici non sono comunque contestabili. *Un decimo di terra*, sul problema della fame nel mondo e sulla necessità che i popoli sottoalimentati si dedichino alla terra con maggiore impegno e mezzi tecnici più razionali, e *Diserbo*, sull'impiego razionale dei prodotti erbicidi, riprovano una onestà professionale ed una coscienza comunicativa di sicuro livello.

Ancora qualche titolo prima di concludere. *Il secondo principio della termodinamica* di Giulio Macchi, una lezione lodevolmente filmata con taglio televisivo; *L'Italia vista dal cielo: Basilicata e Calabria* di Folco Quilici, un suggestivo réportage turistico (poco « industriale » evidentemente) di cui dovrebbero essere fornite tutte le scuole inferiori per fare conoscere gli aspetti caratteristici di due regioni italiane (questo è il primo capitolo di una collana che dovrà illu-

strare l'intera penisola); *Rezzato, la cementeria del centenario* di Vittorio Gallo, una tradizionale e corretta testimonianza aziendale ravvivata però da qualche unghiata d'aggiornamento; *Sistema Tre* di Leandro Castellani, un documentario sulla produzione militare della Finmeccanica, formalmente apprezzabile (ottime riprese di Gerardo Patrizi ed intelligenti attacchi di Castellani) ma irrimediabilmente scompensato da un ossessivo commento parlato. Ancora *Diario di bordo* di Giannarelli e Nelli (di cui non trattiamo perché già segnalato su queste pagine (1) e *Una gioia piena di mare* di Dore Modesti, un documentario non industriale ma in qualche modo legato al tema perché girato tra i ragazzi della colonia marina dell'Associazione Industriali di Bologna. Modesti, trattando un argomento così disponibile al sentimentalismo, ha scelto una strada apprezzabilmente sobria e neppure risaputa. Tre « ritratti » di bimbi, tre personaggi simbolo raccontati attraverso la gioia della vacanza e la difficile vita invernale. Tre storie sulla sabbia fuori dell'oleografico giulebbe « assistenziale »: un merito indiscutibile che riprova le qualità del regista quando può ricorrere all'invenzione di protagonisti. La citazione precedente *Ultimo acquaiolo* è quasi d'obbligo, ma vorrei dire che questa volta Modesti ha dato prova di maggiore sensibilità (non si parla di mestiere) per come ha saputo superare il difficile « impasse » di una scelta narrativa che poteva recarlo alle irrimediabili trappole della bontà deamicisiana. Piccole trovate di sceneggiatura, felici intuizioni al momento della ripresa, giusto taglio « infantile », sorvegliato gusto figurativo ed ottima scelta degli interpreti gli hanno consentito di realizzare un film che invoglia alla simpatia per la cadenza sorvegliata e la sincerità con cui ha saputo cogliere « dal vero » tre storie inventate.

CLAUDIO BERTIERI

(1) Per *Diario di bordo* vedi LEONARDO AUTERA: *VIII Festival dei Popoli* ecc. in « Bianco e Nero » n. 2, febbraio 1967, pag. 86.

Televisione

Peter Weiss fra «L'istruttoria» e «Marat-Sade»

Peter Weiss, artista cosmopolita, è nato a Berlino l'8 novembre 1916 da padre ungherese e da madre svizzera (di Basel). Passò nel 1934 in Inghilterra e nel 1936 a Praga, dove frequentò l'Accademia di Belle Arti. Emigrò, per l'occupazione tedesca, dalla Cecoslovacchia alla Svezia, dove oggi vive svolgendo attività di scrittore e pittore, cinematografica e radiotelevisiva. È autore di romanzi, poemi, di uno studio sul cinema di avanguardia, di radiodrammi. Nel suo operare estremamente versatile nel mondo della creazione artistica, due orme mi sembrano particolarmente riconoscibili: l'origine tedesca, e la influenza di certa intellettualità svedese: Ingmar Bergman, per esempio.

Come cineasta da noi è meno noto. Fondò nel 1952 un gruppo di giovani registi: l'« Arbetsgruppen for Film ». Non credo che siano mai stati proiettati in Italia i suoi film di avanguardia (quasi tutti in 16 mm.) che, a buon conto, sono i seguenti:

1952 *Studio II* (Allucinazioni); 16 mm. 8 minuti, bianco e nero, musica concreta, fotografia di Arne Lindgren. Film sperimentale;

1055 *Vaxelspel* (Movimento o interludio); 16 mm. 8 minuti, bianco e nero, musica concreta, fotografia di Tony Forsberg. Film sperimentale;

1953 *Frigorelse* (Rilievo); 16 mm. bianco e nero. Film sperimentale;

1956 *Il gabinetto del dottor Faust*; 16 mm. 12 minuti, colori, musica concreta, fotografia di Ragnar Kilstedt;

1956 *Ansikten skugga* (Volti nell'ombra); 16 mm. 12 minuti, bianco e nero, fotografia di Christer Christian, Documentario sui « barboni » di Stoccolma;

1957 *Enligt lag* (Secondo la legge, o La prigione); 35 mm. 20 minuti, bianco e nero, fotografia di Hans Nordenström. Documentario realizzato in una prigione modello. La frase finale del film è di Henry Miller: « La giustizia separata dall'amore diventa vendetta ».

I film sperimentali di Peter Weiss — leggo in una remota nota critica svizzera anonima (dev'essere di una decina di anni fa) che ritrovo in archivio e che non mi stupirei se risultasse scritta dall'attento critico di Losanna Freddy Buache, in quell'epoca

redattore di « Carré rouge » — « partecipano ancora essenzialmente delle ricerche surrealistiche esaurite già prima dell'avvento del sonòro. L'universo onirico vi è ricreato dall'estetismo fotogenico. Weiss vi apporta molta cura e il suo gusto dell'equilibrio plastico. Pittore, cerca di introdurre la pittoricità nel film; ed ottiene la sintesi durante alcuni buoni momenti del suo *Gabinetto del dottor Faust*. Inoltre, riesce a profittare dell'apporto fornitogli dalla musica concreta ». Tuttavia, continua il critico, « si può prevedere e sperare che Weiss lascerà presto o tardi questo funambulismo gratuito, nato da una moda superata, per esprimere in una maniera più personale dei problemi meglio definiti e datati. *Volti nell'ombra*, prendendo per soggetto i « barboni » di Stoccolma, mi sembra annunciare questo cambiamento che viene confermato da *Secondo la legge*, documentario dedicato a una prigione-modello ed ai suoi prigionieri. Ma, a mio avviso, queste due opere restano ancora troppo tributarie delle preoccupazioni formaliste dell'autore. *Volti nell'ombra* ci rimane lontano e non sostiene affatto il paragone con, ad esempio, *On the Bowery* di Lionel Rogosin. *Secondo la legge* è meno freddo e deve essere considerato per ora come il miglior film di Peter Weiss. La sequenza del lavaggio dei piatti, trattata nervosamente col ricorso ad un certo espressionismo sonoro, può soggiogarci; come anche alcune inquadrature di tatuaggi o quelle che si collegano con una incisiva verità psicologica alle ossessioni sessuali dei detenuti ».

E conclude, in giusta prospettiva per il futuro: « D'ora in avanti dovremo seguire con attenzione ed interesse i lavori di Peter Weiss, giovane artista che opera coraggiosamente al di fuori dei cammini battuti, lontano dalla industrializzazione scervellante del cinema contemporaneo ».

Come prosatore Peter Weiss si fa notare per una narrativa prevalentemente autobiografica: ma di un autobiografismo troppo recente per giungere appieno a sedimentarsi, riprodursi in immagine autonoma. « Der Schatten des Herpers des Kutschers », scritto nel 1952 e pubblicato nel 1960, è considerato la sua opera più impegnata. « Das Gesprech der Drei Gehenden » è del 1963.

Come drammaturgo ha scritto « La torre » (melodramma) e « Nacht mit Gästen » (atto unico). Inoltre « Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade » (La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat rappresentati dai filodrammatici dell'ospizio di Charenton sotto la direzione del signor De Sade), ora più sbrigativamente chiamato « Marat-Sade » e che ha dato spunto ad un film di Peter Brook (cui la TV italiana, ha dedicato, attraverso « Zoom », un réportage) e *Die Ermittlung* (L'Istruttoria, 1965) oratorio tradotto e rappresentato in molti paesi. Il film *Secondo la legge*, su cui il critico sopra citato si è particolarmente soffermato, mi pare che svolga un tema emblematico, direi fondamentale in Weiss (come in Bergman): la *prigione*, che ritroveremo, appunto, in queste sue due ultime azioni drammatiche, su cui ora ci soffermeremo.

Nel « Marat-Sade », presentato a fine maggio a Roma, a cura dello Hessisches Staatstheater Wiesbaden, mi sembra di ravvisare una certa influenza di Ingmar Bergman. È vero che il pretesto è fornito dalle biografie, unite, di Marat e Sade. Ma quella rappresentazione nel dramma che Sade fa dare nell'ospizio di Charenton ispiran-

dosi alla storia di Marat e di Charlotte Corday, alla presenza del direttore del manicomio Coulmier, ha tutta l'aria della rappresentazione che Vogler, nel *Volto*, dà a casa del Consigliere di Stato Egerman, davanti al prefetto di polizia Starbeck.

Entrambi, Starbeck e Coulmier, sono volgari: l'uno, investito dell'autorità statale, l'altro dell'autorità del medico-carceriere; il primo combatte l'artista col pretesto della incredulità, il secondo della terapia e della medicina. Ma anche i loro antagonisti — Vogler e Sade — in un certo senso si assomigliano: pronti a « dir tutto », soffrono per la verità e per la « creazione artistica », in quell'« illimitato movimento » — come ha detto Maurice Blanchot — che è la tentazione della ragione, il suo volto segreto, la sua follia.

La rappresentazione è concepita con precisi riferimenti ad alcuni punti di vista della società attuale. Come il teatro borghese, per lo più privo di idee, fu specchio fedele di un certo mondo circoscritto, dove era impossibile « vedere », così il teatro di Weiss cerca volontariamente di rappresentare, di riflettere, di interpretare il mondo attuale. L'autore vuol dare, attraverso una trama che è apparentemente di finzione, una immagine del mondo contemporaneo, ponendo dei problemi, invitando lo spettatore a giudicare verità psicologiche che possono essergli presentate anche in forma grottesca, artefatta, ma che contengono verità di fondo che egli non deve sottovalutare se non vuole perdere la terra sotto i piedi. La storia di Marat è vista attraverso la immaginazione di Sade. Marat è un anticipatore del socialismo scientifico, eroico nel combattimento eppure destinato a soccombere. Sade è un nichilista passivo, mezzo individualista e mezzo socialista (un po' come l'autore?) che dimostra attraverso se stesso come i valori dell'uomo poggino anche su una fondamentale irrazionalità.

L'azione ha luogo il 13 luglio 1808, a quindici anni dall'assassinio di Marat, compiuto da Charlotte Corday. Coulmier, direttore del manicomio di Charenton, spiega che si tratta di un esperimento teatrale (si pensi agli psicodrammi di Moreno) recitato dai pazienti e consentito per motivi edificanti. È una sorta di « teatro terapeutico » ed il ricordo, ancora una volta, non può non tornare al teatro terapeutico del mesmeriano Vogler. La rappresentazione procede mediante colloqui, canzoni di strada, un « discorso sulla vita e sulla morte », agitate scene collettive per uno schizofrenico « teatro del mondo », burrascosi interventi e interruzioni, scatenamenti dei pazienti e irruzioni di infermieri-carcerieri (che fanno pensare agli aguzzini dei *läger*) per sedare i clamori dei folli, mentre Sade commenta, interpreta, riassume e trae significati dalla rappresentazione, che culmina nel gesto della Corday contro Marat, sicaria in stato di sonnambulismo, quasi di erotismo perverso. V'è qui un richiamo contemporaneo di Brecht — nelle tesi e nelle ballate — e a quello di Artaud e di Genet, nella scelta della crudeltà, come a Pirandello (il teatro nel teatro). Le digressioni filosofiche, le « attrazioni » della rappresentazione, valgono quanto l'azione, spezzettata in trentaquattro scene, divise in due tempi.

Il confronto-antagonismo dei due caratteri di Marat e Sade è così giustificato da Peter Weiss:

« Politicamente Marat era molto avanzato rispetto al proprio tempo. Apparteneva ai creatori del pensiero socialista, così come lo elaborò Marx alcuni decenni dopo. Con il suo pen-

siero Marat andò molto oltre la confusione ideologica della politica rivoluzionaria. Le sue idee erano per il suo tempo così ardite che i contemporanei lo attaccarono violentemente, creandogli la fama di sanguinario. Questo capro espiatorio cui vennero addossati tutti i misfatti della rivoluzione, era l'unico vero rivoluzionario. Sade era contemporaneo di Marat. Si è abbondantemente identificato con la rivoluzione, restando tuttavia un estremo individualista. Come propugnatore dell'uomo assolutamente libero, de Sade auspica da un lato le riforme sociali (le stesse auspicate da Marat), dall'altro vede i pericoli che possono verificarsi in un socialismo degenerato in stato totalitario. Ma sa in qual modo si debbano attuare le riforme. Teme che non sia possibile ottenere lo stato ideale così come se lo raffigura Marat. Come un moderno rappresentante della terza via, si trova a metà strada fra il campo socialista e quello individualista ».

È evidente la adesione di Weiss, in « Marat-Sade », al teatro « didattico » ed ancor meglio è verificabile questa posizione nell'*Istruttoria*, di cui abbiamo visto in Italia l'edizione teatrale e quella TV, perdendo per qualche giorno a New York, quella televisiva, di cui Mario Fratti ha scritto su « Paese Sera » in termini altamente elogiativi.

La tremenda materia trattata dal Weiss riprende un genere quasi documentario che è stato tipico della letteratura tedesca: la « sachlichkeit », od *oggettività*. Già nel 1914 v'era in Germania una letteratura, come una architettura, funzionale. Aveva, dice Ladislao Mittner nel suo « Espressionismo » (Laterza, 1966) una sfumatura particolare di « impassibilità ». Era letteratura di aneddoti, quasi senza pretese, che voleva offrire semplicemente « relazioni oggettive di fatti interessanti ». La *neue sachlickeit* del 1924, che doveva interessare anche il cinema, aveva, secondo una espressione di Feutwangler, « il senso interiore della tecnica del romanzo storico ».

A questa oggettività si rifà nel teatro Brecht, il quale aveva appartenuto anche al movimento della *neue sachlickeit* cinematografica, col film da lui scritto *Kuble Wampe*, ambientato in un quartiere di Berlino, realizzato nel 1932 da Slatan Dudow. E vi ritorna Weiss con *L'istruttoria*, che è della « oggettività » più assoluta, proprio per aver fatto ricorso, quasi con impassibilità, agli atti giudiziari. Infatti l'opera è basata sulle testimonianze di accusa e di difesa del processo di Francoforte contro i responsabili del *läger* di Auschwitz, che è stato il più clamoroso, dopo Norimberga, di tutti i procedimenti giudiziari a carico di criminali nazisti.

L'istruttoria è stato allestito in due versioni, teatrale e televisiva, in coproduzione tra Rai-TV e Piccolo Teatro di Milano, con la regìa di Virgilio Puecher, musiche di Luigi Nono, scene di Ludovico Muratori. È, come l'ha definito l'autore, « oratorio in undici canti ». Weiss non vuole ricostruire il processo (di 183 giorni), drammatizzandolo, ma seguirne, abbiamo detto, quasi « impassibilmente » lo svolgimento, « montandone » le fasi, i dialoghi, le deposizioni più significative dei superstiti e degli ex aguzzini, ora imputati. Non vuole formulare precisi ed espliciti atti di accusa. I protagonisti del processo parlano, semplicemente: e sono più eloquenti del discorso di qualsiasi drammaturgo. Il quadro che ne risulta è agghiacciante: lo spettatore percepisce non tanto i risultati della terribile carneficina — tre milioni di assassinati — quanto i « metodi », gli espedienti

barbarici posti in atto dagli sbirri, e che portavano ogni prigioniero ad annullare la propria personalità, fino ad andare in uno stato di incoscienza, verso la morte: inebetiti dagli stenti, incapaci di reagire. In teatro il dramma — che è stato piuttosto portato su arene coperte, palestre, grandi sale di ritrovo — utilizza un sistema di telecamere che riproducono il palcoscenico dai quattro lati ed ingigantiscono l'immagine dell'attore proiettandola su un grande schermo. Ogni « canto » è preceduto da un breve filmato, con le lugubri vedute di Auschwitz. La rappresentazione televisiva — che si è valsa anche dell'intervento registico di Lyda C. Ripandelli — adotta lo stesso sistema, ma forse il risultato, almeno nell'edizione italiana, non è altrettanto suggestivo che in teatro. Per sovrappiù, la rappresentazione televisiva, da noi, è risultata piuttosto una riduzione, essendo stato alleggerito il testo di un buon terzo. L'edizione integrale venne presentata a Roma al Palazzo dello Sport, dove venne sistemato l'impianto televisivo a circuito chiuso, che permetteva la riproduzione dei primi piani degli attori (Gian Carlo Sbraglia, Edda Albertini, Milly, ecc.) e la proiezione dei filmati. Le immagini giganti amplificavano, come un altoparlante, la drammaticità delle deposizioni e delle accuse: ma erano le parole, affilate come coltelli e dure come pietre, a costituire la vera base della rappresentazione.

Per quanto abili fossero gli allestitori visuali, la maggiore emozione non poteva nascere che dalle parole di quei « canti » che evocavano i fatti dell'umanità più mostruosi a memoria di uomo, più mostruosi di quelli dello stesso Inferno dantesco: le moltitudini degli *haftling* (« detenuti ») assiepati nei carri ferroviari, le maniere scellerate per sceglierli a mandarli a morte (il bastone da saltare, la corsa dietro un berretto lanciato per aria dallo stesso *haftling*, e la fucilata), il giovane guardiano che studia Goethe, ma spara senza emozione, lo sterminio dei 119 ragazzi, la cella della fame, la « liberazione » del carceriere che si sente più tranquillo: « ora si può usare il gas, non ci sarà più bisogno di sangue », l'arricchimento dei carcerieri con i preziosi degli assassinati, la spoliazione delle scarpe per i destinati alla cremazione (sono le stesse scarpe che il « Living » ci mostra nell'*Antigone*).

Che si preferisca la completezza della rappresentazione teatrale o la edizione televisiva italiana, in un certo senso snellita, ma che conserva significativamente tutta la drammaticità dell'opera, non v'è dubbio che *L'istruttoria* è pezzo di primaria importanza che meritava una diffusione, raggiunta così capillarmente fra noi, sia in grandi sale di spettacolo che, nella casa di ognuno, attraverso il video. I fatti evocati dall'*Istruttoria* non si possono e non si devono dimenticare, in tutti i loro orrori. Potranno un giorno acquistare, per l'umanità, il significato del più terribile dei vaccini. La coscienza del passato dovrebbe, deve, farci anche più consapevoli di come è giusto affrontare il futuro. Che dall'orrore della guerra si possa almeno trarre motivo di meditazione per la pace; che dal raccapriccio per l'odio si possa almeno trarre spinta per un maggiore sentimento di fraternità — cui ci destina la circostanza stessa di essere nati — onde contrapporre amore, intelligenza, *pietas*, ad incomprensione, odio, sopraffazione.

MARIO VERDONE

Film usciti a Roma dal I° al 30 - VI - 1967

a cura di ROBERTO CHITI

Agente Logan, Missione Ypotron.
Agente 4 K 2 chiede aiuto - v. *Warning Shot.*
Alberto della vita, L' - v. *Raintree County* (riedizione).
Avventure di Davy Crockett, Le - v. *Davy Crockett, King of the Wild Frontier* (riedizione).
Battaglia di Engelchen, La - v. *Smrt si rika Engelchen.*
Battaglia più lunga: Stalingrado, La [già: Stalingrado] - v. *Hunde, wollt ihr ewing leben?* (riedizione).
Camping (riedizione).
Cinque della vendetta, I.
Club degli intrighi, Il - v. *Banning.*
Comancheros, I - v. *The Comancheros* (riedizione).
Come rubare un quintale di diamanti in Russia.
Coraggioso, lo spietato, il traditore, Il.
Daniel Boone, l'uomo che domò il Far West - v. *Daniel Boone - Frontier Trail Rider.*
Da X 3 Operazione Pacifico [già: Corte marziale] - v. *The Court Martial of Billy Mitchell* (riedizione).
Diabolica spia, La - v. *City of Fear.*
Dick Smart 2007.
Di sabato mai! - v. *Pas de question le samedi.*
Dollaro fra i denti, Un.
Domani non siamo più qui.
Donna di sabbia, La - v. *Suna no onna.*
... E divenne il più spietato bandito del West - v. *El hombre que matao Billy el Niño.*
Fool Killer, The.
Georgy, svegliati - v. *Georgy Girl.*
James Clint sfida Interpol - v. *Cartas Boca arriba.*
Johnny Dark, il bolide rosso [già: Il bolide rosso] - v. *Johnny Dark* (riedizione).
Kozara, l'ultimo comando - v. *Kozara.*
Missione suicidio - v. *Beachhead* (riedizione).
Obiettivo Suez [già: Rommel, la volpe del deserto] - v. *Rommel, the Desert Fox* (riedizione).
Occhio caldo del cielo, L' - v. *The Last Sunset* (riedizione).
Operazione Golden Car - v. *Les grands moments.*
Piaceri della notte, I - Giochi d'amore - v. *Noite vaiza.*
Pochi dollari per Django - v. *Alambradas de violencia.*
Primula rosa, La - v. *Sept gars... une garce.*
Ragazzi di Bandiera Gialla, I.
Ritorno del pistolero, Il - v. *Return of the Gunfighter.*
Sapore della pelle, Il - v. *Amok.*
Scandalo al sole - v. *A Summer Place* (riedizione).
Scotland Yard chiama Interpol Parigi.
Segretissimo.
Signora Sprint, La - v. *The Fast Lady.*
Soldati e capelloni (Siamo tutti beat).
Specchio della vita, Lo - v. *Imitation of Life* (riedizione).
Spietati, Gli [già: Il prigioniero della miniera] - v. *Garden of Evil* (riedizione).
Tutti i mercoledì - v. *Any Wednesday.*
Uccideva a freddo.
Uomo che sapeva troppo, L' - v. *The Man Who Knew Too Much* (riedizione).
Uomo che uccise il suo carnefice, L' - v. *A Covenant with Death.*
Vera Cruz (riedizione).
Viva Zapata! (riedizione).

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi;

f. = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

AGENTE LOGAN, MISSIONE YPOTRON [già: **YPOTRON**] — **r.**: George Finley [Giorgio Stegani] — **s.**: José Luis Martinez Molla - **sc.**: J.L. Martinez Molla, Giorgio Stegani, Remigio Del Grosso - **f.** (Techniscope, Technicolor): Rafael Pacheco - **m.**: Nico Fidenco - **scg.**: Roman Calatayud e Arrigo Equini - **mo.**: Andreina Casini - **int.**: Luis Davila (Lelly Logan), Gaia Germani (Jean Morrow), Jesus Puente, Alfredo Mayo, Jeanine Reynaud, Albert Dalbes, Alan Collins [Luciano Pigazzi], Dina Loy, Benny Reeves [Benito Stefanelli], Fernando Bilbao, Xan Das Bolas, Nando Angelini, Maria Paz Pondal - **p.**: Bruno Turchetto per la Dorica Film - Euro International Film - **o.**: Italia-Spagna, 1966 - **d.**: Euro.

ALAMBRADAS DE VIOLENCIA (Pochi dollari per Django) — **r.**: Leon Klimovsky - **s.**: Manel Sebares - **sc.**: M. Sebares, Tito Carpi - **f.** (Techniscope, Technicolor): Aldo Pennelli - **m.**: Carlo Savina - **scg.**: Saverio D'Eugenio - **mo.**: Antonio Gimeno - **int.**: Anthony Steffen [Antonio De Teffé] (Django), Gloria Osuna (Sally), Frank Wolff (Trevor Norton), Joe Camel, Angel Ter, Alfonso Rojas, José Luis Lluch, Tomas Zalde, Sandalio Hernandez - **p.**: R.M. Films / Marco Film - **o.**: Spagna-Italia, 1966 - **d.**: Italcid (regionale).

AMOK (Il sapore della pelle) — **r.**: Dinos Dinopoulos - **s. e sc.**: Lazaros Montanaris, D. Dimopoulos - **f.**: Nicos Kavoudikis - **m.**: Stavros Xarhakos - **int.**: Lefteris Vournaz (iPetro), Zoras Tsapelis (Johann), Floretta Zana (Sara), Zetta Apostolou (Fanny), Anna Veneti (Anna) - **p.**: Finos - **o.**: Grecia, 1965 - **d.**: regionale.

ANY WEDNESDAY (Tutti i mercoledì) — **r.**: Robert Ellis Miller - **s.**: dalla commedia di Muriel Resnik - **sc.**: Julius J. Epstein - **f.** (Technicolor): Harold Lipstein - **m.**: George Duning - **scg.**: Al Sweeney - **mo.**: Stefan Arnsten - **int.**: Jane Fonda (Ellen Gordon), Jason Robards jr. (John Cleves), Dean Jones (Cass Henderson), Rosemary Murphy (Dorothy Cleves), Ann Prentiss (Miss Linsley), Jack Fletcher (Felix), Kelly Jean Peters (la ragazza del museo), King Moody (il lattaio), Monty Margetts (nurse) - **p.**: Julius J. Epstein per la Warner Bros - **o.**: USA, 1966 - **d.**: Warner Bros.

BANNING (Il club degli intrighi) — **r.**: Ron Winston - **s.**: Hamilton Maule - **sc.**: James Lee - **f.** (Techniscope, Technicolor): Loyal Griggs - **m.**: Quincy Jones - **scg.**: Alexander Golitzen, Henry Bumstead - **mo.**: J. Terry Williams - **int.**: Robert Wagner (Mike Banning), Anjanette Comer (Carol Lindquist), Jill St. John (Angela Barr), Guy Stockwell (Linus), James Farentino (Chris), Susan Clark (Cynthia), Howard S. John (J. Pallister), Mike Kellin (Harry Kalielle), Gene Hackman (Tommy Del addo), Sean Garrison (Tyson) - **p.**: Dick Berg per l'Universal - **o.**: USA, 1967 - **d.**: Universal.

CARTAS BOCA ARRIBA / CARTES SUR TABLES (James Clint sfida Interpol) — **r.**: Jesus Franco - **s.**: Jesus Franco - **sc.**: Jean-Claude Carrière - **f.**: Antonio Macasoli - **m.**: Paul Misraki - **scg.**: Jean D'Eaubonne, Carlos Viudes - **int.**: Eddie Constantine (James Clint - in origine: serg. Al Pereira), Françoise Brion (Ledy Cecilia), Sophia Hardy (Cynthia Lewis), Fernando Rey (Sir Percy), Alfredo Mayo (Baxter), Ricardo Palacios (Hermes), Vicente Roca (Lee Wee), Gene Reyes (Chang-Howe), Marcelo Arroita-Jauregui (Olsen), Maria Laso, Manuel Vidal, Lemmy Constantine -

p.: Hesperia Films / Speva Films-Ciné Alliance - **o.**: Spagna-Francia, 1966 - **d.**: regionale.

CASE OF THE RIVER MORGUE, The — **r.** e **sc.**: Montgomery Tully - **s.**: da un'inchiesta criminale di Edgar Lustgarten - **f.**: James Wilson - **scg.**: Wilfred Arnold - **mo.**: Ernest Hilton - **int.**: Jane Welsh, Gordon Needham, Hugh Moxey, Edgar Lustgarten - **p.**: Alec Snowden per la Guild Prod. - **o.**: Gran Bretagna, 1956 - **d.**: Cineriz. [Telefilm di 25 minuti della serie « Scotland Yard », che fa parte del programma: **SCOTLAND YARD CHIAMA INTERPOL PARIGI**].

CINQUE DELLA VENDETTA, I — **r.**: Aldo Florio - **s.**: A. Florio, Alfonso Balcazar - **sc.**: A. Balcazar e José Antonio de La Loma Hernandez - **f.** (Eastmancolor): Victor Monreal - **m.**: Franco Salina - **scg.**: Saverio D'Eugenio e Juan Alberto Soler - **mo.**: Teresa Alcocer - **int.**: Guy Madison (John), Monica Randall (Rosaria), Vidal Molina (Alan), Antonio Molino Rojo (Matanza), Vassili Karamesinis (Dan), Giovanni Cianfriglia (Indios), Manuel Martin (Ramon), Gianni Solaro, Nando Poggi, Silla Bettini, Giovanni Petti, Evar Maran (i tre fratelli Gonzales), Germano Longo - **p.**: Roberto Capitani e Aldo Ricci per la Miro Cinematografica / P.C. Balcazar - **o.**: Italia-Spagna, 1966 - **d.**: Metropolis.

CITY OF FEAR (La diabolica spia) — **r.**: Peter Bezencenet - **s.** e **sc.**: Peter Welbeck - **d. aggiunti**: Max Bourne - **f.**: Martin Curtis - **m.**: Johnny Douglas - **scg.**: Peter Best - **mo.**: Peter Boita - **int.**: Terry Moore (Suzan), Albert Lieven (Paul), Marisa Mell (Ilona), Paul Maxwell (Mike Foster), Pinkas Braun (Ferenc), Zsu Zsu Banki (Magda), Maria Takacs (Marika), Birgit Heiberg (Zsu Zsu), Helga Lehner (Eva), Maria Rohm (una ragazza) - **p.**: Harry Alan Towers per la Towers of London - **o.**: Gran Bretagna, 1965-1966 - **d.**: regionale.

COME RUBARE UN QUINTALE DI DIAMANTI IN RUSSIA — **r.**: James Reed [Guido Malatesta] - **s.**: Joaquin Romero Hernandez - **sc.**: Arpad De Riso, G. Malatesta - **f.** (Widescreen, Eastmancolor): Julio Ortas - **m.**: Franco De Masi - **scg.**: Jaime Perez Cubero, Amedeo Mellone - **mo.**: Giancarlo Cappelli - **e.s.**: Eugenio Ascani - **int.**: Fernando Sancho, Ingrid Schoeller, Francesco Mulé, Giustino Durano, Peter Martell, Andrew Ray, Luciano Catenacci, Claudio Perone, Giovanni Petti, Antonio Pica, Mirella Panfili, Eduardo Fajardo, Daniele Vargas, Aldo Bonamano, Enrica Grazia Minicardi, Antonio Pica, Cristina Penz, Demeter Bitenc - **p.**: Roberto Capitani e Aldo Ricci per la Miro Cinematografica / Centauro Film, 1967 - **d.**: regionale.

CORAGGIOSO, LO SPIETATO, IL TRADITORE, Il — **r.**: Edward G. Muller [Edoardo Mulargia] e Juan Xiol Marchal - **s.** e **sc.**: Conrad A. Robert e E. Mulargia - **f.** (Techniscope, Technicolor): Mario Bistagne - **m.**: Felice Di Stefano - **scg.**: Juan A. Guerra - **mo.**: Bruno Mattei - **int.**: Robert Anthony [Espartaco B. Santoni], Hélène Chanel, Albert Alvarez, Teresa Velasquez, Ivy Holzer, Stephy Palmer, Manuel Monroy, Hugo Pimentel - **p.**: Cineproduzioni Associate / P.C. Balcazar - **o.**: Italia-Spagna, 1967 - **d.**: Filmar (regionale).

COVENANT WITH DEATH, A (L'uomo che uccise il suo carnefice) — **r.**: Lamont Johnson - **s.**: dal romanzo di Stephen Becker - **sc.**: Larry Marcus, Saul Levitt - **f.** (Technicolor): Robert Burks - **m.**: Leonard Rosenman - **scg.**: Howard Hollander - **mo.**: William Ziegler - **int.**: George Maharis (Ben Lewis), Laura Devon (Rosemary), Katy Jurado (Eulalia), Earl Holliman (Bryan Talbot), Arthur O'Connell (giudice Hockstadter), Sidney Blackmer (col. Oates), Emilio Fernandez (Ignacio), Kent Smith (Parmalee), Lonny Chapman (Musgrave), José De Vega (Digby), Larry

D. Mann (Chillingworth), With Bissell (Bruce Donnelly), Russell Thorson (dott. Shilling) - **p.**: William Conrad per la Warner Bros - **o.**: USA, 1966 - **d.**: Warner Bros.

DANIEL BOONE - FRONTIER TRAIL RIDER (Daniel Boone, l'uomo che domò il Far West) — **r.**: George Sherman - **s.**: da un romanzo di D.D. Beauchamp - **sc.**: D.D. Beauchamp, Jack Guss - **f.** (De Luxe Color): Jack Swain - **m.**: Lyn Murray - **sc.**: Jack Martin Smith, John M. Elliott - **mo.**: Robert Simpson, Otto Ludwig - **int.**: Fier [Fess] Parker (Daniel Boone), Ed Ames (Mingo), Patricia Blair (Rebecca Brian), Armando Silvestre (Jim Santee), Dallas McKennon (Cincinnato), Jacqueline Evans (Martha Bliss), Roy Jenson (Cash Doyle), Barbara Turner De Hupp (signora Meador), Charles Horvath (Luther Mills), Robert Terhune (Big John), Jack Williams (Larson), Chuck Roberson (Dutch), Felix Gonzales (Judd), Ted White - **p.**: Aaron Rosenberg, Bernard Wiesen, Joseph e David Silver per la 20th Century Fox-TV, in associazione con l'Arcola e Fespar Productions - **o.**: USA, 1966 - **d.**: Dear-Fox.

DICK SMART 2007 — **r.**: Franco Prosperi - **s.**: Giorgio Moser - **sc.**: Ottavio Alessi, G. Moser, Giovanni Simonelli, Duccio Tessari - **f.** (Eastmancolor): Roberto Gerardi - **f. subacquea:** M. Manunza, C. Capriata - **m.**: Mario Nascimbene - **scg.**: Luciana Pignatelli e Dario Micheli - **mo.**: Renato Cinquini - **int.**: Richard Wyler (Dick Smart), Margaret Lee (Lady Lister), Rozana Tabajos (Janine), Ambrosio Fregolente (Blackdiamond), Flavia Balbi (Patricia), Helio Guerreiro (Scioloff), Valentino Macchi, Alfredo Lenti, Max Turillo, Bernadette Kell, Giuseppe Schettino, Assunta De Paoli, Tullio Altamura, Amedeo Riva, Guido Lauzi, Paolo Ginori Conti - **p.**: Giorgio Moser e Arrigo Colombo per la Filmstudio - **o.**: Italia, 1966 - **d.**: Titanus.

DOLLARO FRA I DENTI, Un — **r.**: Lewis Vance [Luigi Vanzi] - **s.** e **sc.**: Giuseppe Mangione e Warren Garfield - **f.** (Widescreen, Eastmancolor): Marcello Masciocchi - **m.**: Benedetto Ghiglia - **scg.**: Carmelo Patrono - **mo.**: Maurizio Lucidi - **int.**: Tony Anthony (lo Straniero), Frank Wolff (Aguila), Gia Sandri (Maruka), Jolanda Modio (Cica), Raf Baldassarre, Aldo Berti, Enrico Capoleoni, Arturo Corso, Loris Bazzocchi, Antonio Marsina, Ivan Scratuglia, Salvatore Puntillo, Angella Minervini, Rossella Bergamonti, Fortunato Arena, Ugo Carbone - **p.**: Primex Italiana - **o.**: Italia, 1966 - **d.**: Titanus.

DOMANI NON SIAMO PIU' QUI — **r.**, **s.** e **sc.**: Brunello Rondi.
Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

FAST LADY, The (La signora Sprint) — **r.**: Ken Annakin - **r. II unità:** Don Sharp - **s.** e **sc.**: Jack Davies, Henry Blyth - **f.** (Eastmancolor): Reginald Wyer - **f. II unità:** Michael Reed - **m.**: Norrie Paramor - **scg.**: Harry Pottle - **mo.**: Ralph Sheldon - **int.**: Stanley Baxter (Murdoch Troon), Julie Christie (Claire Chingford), James Robertson Justice (Charles Chingford), Leslie Phillips (Freddy Fox), Kathleen Harrison (signora Staggers), Eric Barker (Wentworth), Oliver Johnston (Bulmer), Allan Cuthbertson (Bodley), Esma Cannon (la signora all'incrocio), Dick Emery (Shingler), Deryck Guyler (dott. Blake), Victor Brooks (poliziotto), Terence Alexander (poliziotto motociclista), Danny Green (1° bandito), Michael Belfour (2° bandito), Fred Emney, Frankie Howerd, Monsewer Eddie Gray, Raymond Baxter, Graham Hill, John Bolster, John Surtees, Eddie Leslie, Clive Dunn, Anne Blake, Terence Scully, Anne Beach, John Dunbar, Campbell Singer, Trevor Reid, Marianne Stone, Heidi Erich, May Ling Rahman, Anna Ostling-Thomas - **o.**: Gran Bretagna - **d.**: Rank.

FOOL KILLER, The / VIOLENT JOURNEY (The Fool Killer) — **r.**: Servando Gonzales - **s.**: dal romanzo di Helen Eustis - **sc.**: Morton Fine,

David Friedkin - **f.**: Alex Phillips - **m.**: Gustavo C. Carreon - **c.**: Dorothy Jeakins - **mo.**: Juan Marino - **int.**: Anthony Perkins (Milo Bogardus), Dana Elcar (mister Dodd), Edward Albert (George Mellish), Henry Hull (Jim Jelliman), Salomé Jens (signora Dodd), Charlotte Jones (Ova Fanshawe), Arnold Moss (rev. Spotts), Sindee Anne Richards (Angelina), Frances Gaar (il vecchio Crab), Wendell Phillips (il vecchio) - **p.**: David Friedkin, Harrison Starr, Alfred Markim per la Friedkin Prod. - **o.**: USA, 1965 - **d.**: INDIEF.

GEORGY GIRL (Georgy, svegliati) — **r.**: Silvio Narizzano - **scg.**: Tony Wollard - **mo.**: John Bloom - **altri int.**: Clare Kelly (Doris), Denise Coffey (Peg), Dandy Nichols (infermiera ospedale), Peggy Thorpe-Bates (suora ospedale), Terence Soall (commesso), Dorothy Alison, Jolyan Booth - **p.**: Otto Plaschkes, Robert A. Goldston e George Pitcher per la Everglades - **d.**: Columbia-Ceiad.

Vedere giudizio di D. Zanelli a pag. 80 e altri dati a pag. 88 del n. 9-10, settembre-ottobre 1966 (Berlino '66).

GHOST TRAIN MURDER, The — **r.**: Peter Maxwell - **s.**: da un'inchiesta criminale di Edgar Lustgarten - **sc.**: James Eastwood - **f.**: James Wilson - **scg.**: Harold Watson - **mo.**: Geoffrey Muller - **int.**: Russell Napier, Jill Ireland, Mary Laura Wood, Gordon Needham, Edgar Lustgarten - **p.**: Jack Greenwood per la Guild Prod. - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: Cineriz. [Telefilm di 25 minuti della serie « Scotland Yard », che fa parte del programma: **SCOTLAND YARD CHIAMA INTERPOL PARIGI**].

GRANDS MOMENTS, Les (Operazione Golden Car) — **r.**: Claude Lelouch - **f.** (Franscope): Patrice Pouget e Jean Collomb - **m.**: Pierre Vassiliu e Yvan Jullien - **scg.**: Robert Luchaire - **mo.**: Claude Barrois - **altri int.**: Amidou Ben Messaoud (Roger Amy), Pierre Barouch (Karl Martin), Louisette Rousseau, Alain Dhurtal, Paul Barre, Yves Gabrielli, Max Cartier - **p.**: Les Films de La Pléiade-Films 13 - **o.**: Francia, 1965 - **d.**: regionale.

Vedere giudizio di G. Rondolino a pag. 93 e altri dati a pag. 98 del n. 9-10, settembre-ottobre 1966 (Bergamo '66).

HOMBRE QUE MATAO BILLY EL NIÑO, El (...E divenne il più spietato bandito del Sud) — **r.**: Julio Buchs - **s.**: J. Buchs, José Mallorqui, Federico de Urrutia - **sc.**: F. de Urrutia, J. Buchs, Carlo Veo - **f.** (Totalvisione, Eastmancolor): Miguel Mila - **m.**: Gianni Ferrio - **scg.**: Franco Calabrese - **mo.**: Cecilia Gomez - **int.**: Peter Lee Lawrence (Billy the Kid), Fausto Tozzi (Pat Garrett), Dianik Zurakowska (Helen), Gloria Milland (madre di Billy), Carlos Casaravilla, Antonio Pica, Enrique Avila, Orlando Baralla, Paco Sanz, Luis Rivera, Tomas Blanco, Luis Induni, Luis Prendes, Milo Quesada, Miguel de la Riva, Margot Cottens - **p.**: Silvio Battistini per la Aitor Film/Kinesis Film - **o.**: Spagna-Italia, 1967 - **d.**: regionale.

KOZARA (Kozara, l'ultimo comando) — **r.**: Veljko Bulajic - **s. e sc.**: Ratko Durovic, Stevan Belajic, Veljko Bulajic - **f.**: Aleksandar Sekulovic - **m.**: Vladimir Kraus-Rajteric - **scg.**: Dusko Jericevic - **mo.**: Veljko Bulajic - **int.**: Olivera Markovic, Milena Dravic, Bata Zivojinovic, Bert Sotlar, Dragomir Felba, Ljubisa Samardzic, Mihajlo Kostic, Milan Milosevic - **p.**: Bosnia Film - **o.**: Jugoslavia, 1962 - **d.**: regionale.

Vedere giudizio di R. Redi a pag. 11 del n. 4, aprile 1965.

MAIL VAN MURDER, The — **r.**: John Knight - **s.**: da un'inchiesta criminale di Edgar Lustgarten - **sc.**: John Wiles - **f.**: James Wilson - **scg.**: Harold Watson - **mo.**: Derek Holding - **int.**: Hy Hazel, Denis Castle, Gor-

don Needham, Edgar Lustgarten - **p.**: Alec Snowden per la Guild Prod. - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: Cineriz. [Telefilm della serie « Scotland Yard », che fa parte del programma: **SCOTLAND YARD CHIAMA INTERPOL PARIGI**].

NOITE VAIZA (I piaceri della notte - Giochi d'amore) — **r.**: Walter Hugo Khouri - **arred.**: Silvio De Campos - **mo.**: Mauro Alice - **d.**: regionale.

Vedere giudizio a pag. 33 e altri dati a pag. 66 del n. 4-5, aprile-maggio 1964 (Festival di Cannes).

PAS DE QUESTION LE SAMEDI (Di sabato mai!) — **r.**: Alex Joffé - **s.**: da un'idea di Jacques Steiner e Shabatai Tevet - **sc.**: Jean Ferry, Pierre Levy-Conti, Alex Joffé - **f.**: Jean Bourgoin - **m.**: Sacha Argov - **mo.**: Eric Pluet - **int.**: Robert Hirsch (Chaim Silbershatz e i suoi sei figli), Dahlia Friedland, Mischa Asherov, Teddy Billis, Yona Levy, Geula Nuni - **p.**: Athos Film / Meroz Film di Tel-Aviv - **o.**: Francia-Israele, 1964 - **d.**: Paramount.

RAGAZZI DI BANDIERA GIALLA, I — **r.**: Mariano Laurenti - **s.** e **sc.**: Vittorio Metz - **f.** (Widescreen, Eastmancolor): Stelvio Massi - **m.**: Gianni Boncompagni - **scg.**: Riccardo Domenici - **mo.**: Giuliana Attenni - **int.**: Marisa Sannia, Gianni Pettenati, Renata Pacini, Fabrizio Moroni, Riccardo Garrone, Toni Ucci, Ricky Shayne, Equipe 84, Lucio Dalla e Gli Idoli, Gian Pieretti, Gianni Boncompagni, The Sorrows, Patty Pravo, Rocky Robert e The Airedales, Flora Lillo, Anna Campori. Doro Carrà, Franco Morici, The Primitives, Claudio Trionfi - **p.**: Renato Angiolini, Renato Jaboni per la IMA Film - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: regionale.

RETURN OF THE GUNFIGHTER (Il ritorno del pistolero) — **r.**: James Neilson - **s.**: da un racconto di Burt Kennedy e Robert Buckner - **sc.**: Robert Buckner - **f.** (Metrocolor): Ellsworth Fredericks - **m.**: Hans J. Salter - **scg.**: George W. Davis, James W. Sullivan - **mo.**: Richard Heermance - **int.**: Robert Taylor (Ben Wyatt), Ana Martin (Anisa), Chad Everett (Lee Sutton), Mort Mills (Will Parker), Lyle Bettger (Clay Sutton), John Davis Chandler (Sundance), Michael Pate (Frank Boone), Barry Atwater (Lomax), John Crawford (Butch Cassidy), Willis Bouchey (giudice Ellis), Rodolfo Shelton (cow-boy), Loretta Miller, Janell Alden (le due ragazze della sala da ballo) - **p.**: Frank King, Maurice King e Herman King per la King Bros - **o.**: USA, 1966 - **d.**: M.G.M.

SCOTLAND YARD CHIAMA INTERPOL PARIGI — Programma composto da tre telefilm della serie « Scotland Yard »: **THE MAIL VAN MURDER, THE GHOST TRAIN MURDER** e **THE CASE OF THE RIVER MORGUE** (vedi).

SEGRETISSIMO — **r.**: Fernando Cerchio - **s.** e **sc.**: Nino Stresa - **f.** (Techniscope, Technicolor): Emilio Foriscot - **m.**: Piero Umiliani - **scg.**: Carlos Viudes - **mo.**: José Luis Matesanz - **int.**: Gordon Scott (John Sutton), Magda Konopka (Sandra Dubois), Aurora de Alba (Zaira), Antonio Gradoli (barone von Klausen), Paco Moran (Miguel), Mirko Ellis (Hardy), Piero Marascalchi (Hans), Umberto (Umi) Raho (Giorgio), Dali Bresciani (la cameriera), Santiago Rivero (il colonnello Zikowsky) - **p.**: Filmes Cinematografica / Prod. Cin. Tullio De Micheli - **o.**: Italia-Spagna, 1966 - **d.**: Euro Int.

SEPT GARS... UNE GARCE (La Primula Rosa) — **r.**: Bernard Borderie - **s.**: Mireille de Tissot - **sc.**: M. de Tissot, B. Borderie, Gérard Devries - **f.** (Techniscope, Eastmancolor): Henri Persin - **m.**: Paul Misraki - **scg.**: Robert Giordani - **mo.**: Borys Lewin - **int.**: Jean Marais (Dorge-

val), Sidney Chaplin (Duprat), Marilù Tolo (Carlotta), Guy Bedos (Latouche), Serge Ayala (Cabrol), Florin Piersic (Franguignon), Philippe Lamaire (Laffont), Ettore Manni (l'ufficiale austriaco), Sylvie Breal (Monica), Jean Lorin Floresco (Pastagnac), Serban Cantacuzino (Sylvio), oelle Bernard, Guy Delorme, Henri Guegan, Jacques Lenoir, Marcel Galon - **p.**: Franco London Films / Dear Film 7 Studio Cin. di Bucarest - **o.**: Francia-Italia-Romania, 1966-67 - **d.**: Dear.

SMRT SI RIKA ENGELCHEN (La battaglia di Engelchen) — **r.**: Jan Kadar e Elmar Klos - **s.**: dal romanzo di Ladislav Mnačko - **sc.**: Jan Kadar, Elmar Klos, Miroslav Fabera - **f.**: Rudolf Milic - **m.**: Zdeněk Liska - **scg.**: Boris Moravec - **mo.**: Jaromir Janaček - **int.**: Jan Kacer, Eva Polaková, Martin Ruzek, Blažena Holisová, Vlado Müller, Pavel Bartl, Otto Lackovič - **p.**: Film Studio Barrandov-Československý Film - **o.**: Cecoslovacchia, 1963 - **d.**: regionale.

SOLDATI E CAPELLONI [Siamo tutti Beat] — **r.**: Ettore Maria Fizzarotti - **s.** e **sc.**: Augusto Caminito, Giovanni Grimaldi - **f.**: Riccardo Pallottini - **m.**: Giancarlo Reverberi - **scg.**: Carlo Leva - **mo.**: Franco Fraticelli - **int.**: Franco Lantieri (Rocco Sciortino), Brizio Montinari (Cola Sciortino), Peppino De Filippo (Peppino Pica), Lia Zoppelli (Dolores), Valeria Fabrizi (Concetta Sciortino), Patrizia Valturri (Lina), Aroldo Tieri, Gianni Agus, Luigi De Filippo, Diana Bond, Franco Giacobini, Fiorenzo Fiorentini, Valentino Macchi, Robert Little, Harold Scott, Douglas Albert Meakin, Anthony Crowley, Michael Anton Logan, Pietro De Vico - **p.**: Franco Cittadini e Stenio Fiorentini per la Mega Film - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: regionale.

SUNA NO ONNA (La donna di sabbia) — **r.**: Hiroshi Teshigahara - **sc.**: Kobo Abé - **mo.**: F. Susui - **d.**: regionale.
Vedere giudizio di E.G. Laura a pag. 33 e altri dati a pag. 66 del n. 4-5, aprile-maggio 1964 (Cannes '64).

UCCIDEVA A FREDDO — **r.**: William First [Guido Celano] - **s.**: dal racconto « La montagna spaccata » di V. Charlie Reed - **sc.**: Amid Trail, George Molter, George W. Belter - **f.** (Eastmancolor): Angelo Baistrocchi - **m.**: The Wilder Brothers (John Irezan e Weyman Foreman) - **c.**: Thomas W. Green - **scg.**: Italo Santoni - **mo.**: Dolores Tamburini - **int.**: Philip March, Dan Harrison, Rita Farrel, Lilian Faber, Guido Celano, Mario Feliciani, Amedeo Trilli, Attilio Dottesio, Luis Barber, Claudio Mealli, Amid Trail, The Wild Brothers, Emilio Pagliani, Bill Reed, Thomas W. Green - **p.**: Palinuro Film - **o.**: Italia, 1966 - **d.**: regionale.

VIOLENT JOURNEY (vedi: **THE FOOL KILLER**).

WARNING SHOT (Agente 4 K 2 chiede aiuto) — **r.**: Buzz Kulik - **s.**: dal romanzo poliziesco « 711, Officier Needs Help » [trad. it.: « Agente 4 K 2 chiede aiuto »] di Whit Masterson - **sc.**: Mann Rubin - **f.** (Technicolor): Joseph Biroc - **m.**: Jerry Goldsmith - **e.f.s.**: Paul K. Lerpace - **scg.**: Hal Pereira, Roland Anderson - **mo.**: Archie Marshek - **int.**: David Janssen (serg. Tom Valens), Ed Begley (capitano Roy Klodim), Keenan Wynn (serg. Ed Musso), Sam Wanamaker (Frank Sanderman), Lillian Gish (Alice Willows), Stefanie Powers (Liz Thayer), Eleanor Parker (signora Doris Ruston), George Grizzard (alt Cody), George Sanders (Calvin York), Steve Allen (Perry Knowland), Joan Collins (Joanie Valens), Carroll O'Connor (Paul Jerez), Walter Pidgeon (Orville Ames), John Garfield jr. (chirurgo della polizia), Bob Williams (giudice Gerald Lucas), Romo Vincent (Ira Garvin), Vito Scotti, Jerry Dunphy - **p.**: Buzz Kulik e Tom Egan per la Bob Banner Associates - **o.**: USA, 1966 - **d.**: Paramount.

YPOTRON (vedi: **AGENTE LOGAN, MISSION YPOTRON**).

Riedizioni

BEACHHEAD (Missione suicidio) — **r.**: Stuart Heisler - **s.**: dal romanzo di Richard G. Hubler - **sc.**: Richard Alan Simmons - **f.** (Technicolor): Gordon Avil - **m.**: Emil Newman, Arthur Lange - **mo.**: John F. Schreyer - **int.**: Tony Curtis, Frank Lovejoy, Mary Murphy, Eduard Franz, Skip Homeier, John Doucette, Alan Wells, Sunshine Akira-Fukunaga, Dan Oaki, Steamboat Mokuahi - **p.**: Howard W. Koch per la Aubrey Schenck Prod. - **o.**: USA, 1953-54 - **d.**: regionale.

CAMPING — **r.**: Franco Zeffirelli - **d.**: regionale.

Vedere giudizio di G.C. Castello a pag. 67 e dati a pag. 66 del n. 5, maggio 1958.

COMANCHEROS, The (I Comanceros) — **r.**: Michael Curtiz - **d.**: regionale.

Vedere giudizio di Tullio Kezich a pag. 63 e dati a pag. 62 del n. 2, febbraio 1962.

COURT MARTIAL OF BILLY MITCHELL, The (Da X 3 Operazione Pacifico - già **Corte Marziale)** — **r.**: Otto Preminger - **mo.**: Folmar Blangsted - **d.**: regionale.

Vedere giudizio di Nino Ghelli a pag. 80 del n. 4, aprile 1956 e altri dati a pag. 43 del n. 7-8, luglio-agosto 1961.

DAVY CROCKETT - KING OF THE WILD FRONTIER (Le avventure di Davy Crockett) — **r.**: Norman Foster - **s.** e **sc.**: Tom Blackburn - **f.** (Technicolor): Charles Boyle - **m.**: George Bruns - **scg.**: Marvin Aubrey Davis - **mo.**: Chester Schaeffer - **int.**: Fier [Fess] Parker, Buddy Ebsen, Basil Ruysdael, William Bakewell, Hans Conried, Kenneth Tobey, Don Megowan, Nick Cravat, Pat Hogan, Helene Stanley, Mike Mazurki, Jeff Thompson, Henry Joyner, Benjamin Nornbuckle, Hal Youngblood, Jim Maddux, Robert Booth, Eugene Brindel, Ray Whitetree, col: Campbell Brown - **p.**: Bill Walsh per la Walt Disney Prod. - **o.**: USA, 1955 - **d.**: Rank.

DESERT FOX, The (vedi: **Rommel, the Desert Fox**).

EXODUS (Exodus) — **r.**: Otto Preminger - **scg.**: Richard Day e Bill Hutchinson - **d.**: Dear-USA.

Vedere giudizio di Giovanni Calendoli a pag. 63 e altri dati a pag. 91 del n. 7-8, luglio-agosto 1961 (Festival di Cannes) e a pag. 103 del n. 11-12, novembre-dicembre 1961.

GARDEN OF EVIL (Gli spietati - già: **Il prigioniero della miniera)** — **r.**: Henry Hathaway - **mo.**: James Clark - **d.**: regionale.

Vedere altri dati a pag. 43 del n. 7-8, luglio-agosto 1961.

HUNDE OLLT IHR EWIG LEBEN? (La battaglia più lunga: Stalingrado - già: **Stalingrado)** — **r.**: Frank Wisbar - **d.**: regionale.

Vedere giudizio di G.C. Castello a pag. 4 e dati a pag. 17 del n. 11, novembre 1959 (Festival di Venezia).

IMITATION OF LIFE (Lo specchio della vita) — **r.**: Douglas Sirk - **d.**: Universal.

Vedere giudizio di Tino Ranieri a pag. 146 del n. 3-4, marzo-aprile 1960 e dati a pag. 1-2, gennaio-febbraio 1960.

JOHNNY DARK (Jonny Dark, il bolide rosso - già: **Il bolide rosso) — r.**: George Sherman - **s.** e **sc.**: Franklin Coen - **f.** (Technicolor): Carl Guthrie - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Bernard Herzbrun, Robert Boyle - **mo.**: Edward Curtiss - **int.**: Tony Curtis, Piper Laurie, Don Taylor, Paul Kelly, Ilka Chase, Sidney Blackmer, Ruth Hampton, Russel Johnson, Joseph Srawyer, Robert Nichols, Pierre Watkin, Ralph Montgomery - **p.**: William Alland per la Universal-International - **o.**: USA, 1954 - **d.**: regionale.

LAST SUNSET, The (L'occhio caldo del cielo) — r.: Robert Aldrich - **d.**: Universal.

Vedere giudizio di Tullio Kezich e dati a pag. 65 del n. 1, gennaio 1962 (il film è qui con il titolo in inglese provvisorio: Day of the Gun).

MAN WHO KNEW TOO MUCH, The (L'uomo che sapeva troppo) — r.: Alfred Hitchcock - **altro sc.**: Angus McPhail - **mo.**: George Tomasini - **altri int.**: Chris Olsen, Daniel Gélin, Mogen Wieth, Betty Baskcomb, Hillary Brooke, Richard Wattis, Noel Willman, Alix Talton, Carolyn Jones, Yves Brainville, Leo Gordon, Abdelhaq Chraibi, Patrick Aherme, Louis Mercier, Anthony Warde, Lewis Martin, Lloyd Kanbke - **d.**: Paramount.

Vedere giudizio di G.C. Castello a pag. 90 e altri dati a pag. 87 del n. 11-12, novembre-dicembre 1956.

RAINTREE COUNTY (L'albero della vita) — r.: Edward Dmytryk - **altri int.**: Myrna Hansen, James Griffith, John Eldredge, Oliver Blake, Charles Watts, Robert Foulk, Stacy Harris - **d.**: M.G.M.

Vedere giudizio di Francis Bolin a pag. 13 e altri dati a pag. 23 del n. 9, settembre 1958.

ROMMEL, THE DESERT FOX (Obiettivo Suez - già: **Rommel, la volpe del deserto) — r.**: Henry Hathaway - **s.**: dal libro del Brig. Desmond Young - **sc.**: Nunnally Johnson - **f.**: Norbert Brodine - **m.**: Daniele Amphiteatroff - **scg.**: Lyle Wheeler, Maurice Ransford - **mo.**: James B. Clark - **int.**: James Mason, sir Cedric Hardwicke, Jessica Tandy, Luther Adler, Everett Sloane, Leo G. Carroll, George Macready, Richard Boone, Eduard Franz, Desmond Young, William Reynolds, Charles Evans, Walter Kingsford, John Hoyt, Don De Leo, Robert Coote, Richard Elmore, John Vosper, Sean McClory, Paul Cabanagh, Lumsden Hare, Trevor Ward, Jack Baston, John Goldsworthy, Dan O'Herlihy, Scott Forbes, Victor Wood, Lester Matthews, Mary Carroll, Gil Delamare, Carleton Young, Freeman Lusk - **p.**: Nunnally Young per la 20th Century Fox - **o.**: USA, 1951 - **d.**: regionale.

SUMMER PLACE, A (Scandalo al sole) — r.: Delmer Daves - **d.**: Warner Bros.

Vedere giudizio di Tino Ranieri a pag. 144 del n. 3-4 marzo-aprile 1960 e dati a pag. 134 del n. 5-6, maggio-giugno 1960.

VERA CRUZ (Vera Cruz) — r.: Robert Aldrich - **c.**: Norma Koch - **m.**: Hugo Friedhofer - **mo.**: Alan Crosland jr. - **d.**: Dear-USA.

Vedere dati a pag. 43 del n. 7-8, luglio-agosto 1961.

VIVA ZAPATA! (Viva Zapata!) — r.: Elia Kazan - **s.**: John Steinbeck, ispirato dal romanzo « Zapata the Unconquerable » di Edgcumb Pinchon - **sc.**: J. Steinbeck - **f.**: Joe McDonald - **m.**: Alexis North - **scg.**: Lyle Wheeler, Leland Fuller - **c.**: Charles Le Maire - **mo.**: Barbara McLean - **int.**: Marlon Brando, Jean Peters, Anthony Quinn, Joseph Wiseman, Arnold Moss, Alan Reed, Margo, Harold Gordon, Lou Gilbert, Mildred Dunnock, Frank Silvera, Nina Varela, Florenz Ames, Fay Roope, Bernie

Gozier, Frank De Kova, Joseph Granby, Pedro Regas, Richard Garrick, Harry Kingston, Ross Bagdasarian, Leonard George, Will Kuluva, Fernanda Eliscu, Philip Van Zandt, Abner Biberman, Lisa Fusaro, Belle Mitchell, Rick Roman, Henry Silva - **p.**: Zanuck per la 20th Century Fox-Zanuck - **o.**: USA, 1952 - **d.**: Euro Int.